

NIZWA

مجلة فصلية ثقافية

العدد الرابع والثلاثون - أبريل ٢٠٠٣-محرم ١٤٢٤ هـ



▲ صـورة بعدسـة الفنان محمد المعولي - سلطنة عُمان.

◄ **الغلاف الأول**: لوحة للفنان التشكيلي محمد شبعة - المغرب



رئيس مجلس الإدارة

سعيد بن خلفان الحارثي

رئيس التحرير

سيف الرحبي

مدير التحرير

طالب المعمري

محرر

يحيى الناعبي

تصدر عن :

مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والاعلان

العدد الرابع والثلاثون

أبريل ٢٠٠٣م - محرم ١٤٢٤هـ

عنوان المراسلة : ص.ب ٨٥٥، الرمز البريدي:١١٧، الوادي الكبير، مسقط – سلطنة عُمان هاتف: ٦٠١٦٠٨ فاكس: ٦٩٤٢٥٤ (٠٠٩٦٨)

الأسعار : **سلطنة عُمان ريال واحد** – الامارات ١٠ دراهم – قطر ١٥ ريالا – البحرين ٥ر١ دينار – الكويت ٥ر١دينار – السعودية ١٥ ريالا
الأردن ٥ر١ دينار – سوريا ٧٥ ليرة – لبنان ٣٠٠٠ ليرة – مصر ٤ جنيهات – السودان ١٢٥ جنيها – تونس ديناران – الجزائر ١٢٥ دينارا
ليبيا ٥ر١ دينار – المغرب ٢٠ درهما – اليمن ٩٠ ريالا – المملكة المتحدة جنيهان – امريكا ٣ دولارات – فرنسا ٢٠ فرنكا – ايطاليا ٤٠٦٥ ليرة.

الاشتراكات السنوية : للأفراد : ٥ ريالات عُمانية، للمؤسسات : ١٠ ريالات عمانية (تراجع قسيمة الاشتراك ويمكن للراغبين في الاشتراك مخاطبة إدارة التوزيع لمجلة «نزوى» على العنوان التالي: مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والاعلان ص.ب : ٣٠٠٢ الرمز البريدي ١١٢ روي – سلطنة عُمان) .



الموسيقى طوال الليل حتى انفجَرَ المحيطُ المتاخمُ واكتسح المدينة

جلبة رعود خاطفة. الريح تعوي وتموج مبعثرةً طلائع المطر التي لا تكاد تستقرُ على الأرض من شدّة العصْف؛ وإذْ تضيء البروقُ النافذة، يستيقظ الرجل من نومه كأنما ترفسه قدم الضوء ليدلف بهاءَ صحوه الخاص الذي طالما انتظره أمام جفاف سماءٍ بخيلة شعثاء.

جلس الرجل الغريب على حافّة السرير محدقاً في السقف الذي تنيره البروق حيث يتدلىّ شبح المرأة الغائبة– غائبة حتى في حضورها– قام من مكانه على الحافّة وتمشى قليلا محاولاً إبعاد طيف الجسد الجميل، كي يستسلم لوهم مراقبة المشهد بكل جوارحه، وتذكر (كيركيغارد) حين رمى الخاتم في وجه خطيبته لأنها ستشغله عن المسيح والمطلق، وابتسم قائلاً ربما كان هذا الفيلسوف اللاهوتي الوجودي عميقاً أكثر من اللازم.. أخذ الجسد يحاصره بسطوة الأنثى وغيابها في مثل هذا الوقت الذي تزمجر فيه الرعود والرغبات. دار في جنبات الشقّة محدّقاً في الأشياء والجدران العارية التي أخذت تتمدّد وتتسع مغادرة مواقعها نحو البعيد، حتى رأى نفسه في صحراء لا حدود لتخومها.

كان المطر يهزج والريح تعوي.. وكانت المرأة الراكضة بغياهب عريها فيما يشبه الصحراء. ركض وراءها يسبقه لهاثه والرغبة والبرق، وحين يقترب وتمتد يده للإمساك بها، يتعثّر ويسقط على منحدرات الرمل الزلِقة. ظلّ يركض من كثيّب إلى آخر، بينما البدو ينظرون من فتُحات خيامهم بعيونٍ ملؤها الترقب والفضول– عيون البدو التي تشبه كاميراتٍ مثبتةٍ على مفاصل العمائر والمباني في المدينة الكبيرة– ظلّ يركض حتى انقطع نَفَسه وأخذه الدوار. حاول أن يستجير، أن يصرخ وسط صفير ذلك الفضاء الموحش لكن صوته تكسّر في أحشائه كالزجاج الهشّ، وحين سقط للمرّة الأخيرة على مخمل الرمل المتماوج، أحسّ بذلك الشوق المحتقن في أعماقه عبر سنين عمره ومِحنه، أحس بروحه تلتقي وتذوب في جسد المكان. وينصف إغماضةٍ حدّق في النجم المنفرد في متاهة السماء، فرأى نفسه حين كان طفلاً يتقلّب ويجري مع الماعز والكباش ذات القرون الكبيرة الحادّة، على بساط الرمل وفي ظلاله وكهوفه كطائر أسكره مقدمُ الربيع؛ وقبل أن تبتلعه الموجةُ بهبوبها الجامح بَزَغتْ فيه تلك الإشراقة المعبّرة عن سعادة الأبد القصوى..

كان المكان على حاله.

وثمة رغبةٌ تطارد امرأةً في صحراء

❊ ❊ ❊

استيقظ في الساعة الثانية ليلاً، جلس على حافّة السرير وكأنما على حافّة العالم، حائراً بما يفعل في هذه الساعة.. قرّر الذهاب إلى الحمّام، علّه سيعثر على فكرة ما، وهو في طريقه بتلك الخطوات المتثاقلة، حين فكّر انه عاش في المكان نفسه منذ زمن بعيد، بعيد أكثر من اللازم. وان ثقل خطواته وخدْر جوارحه على هذا النحو، لابدّ آتٍ من كثافة الزمن الذي استشعره فجأةً وهو يخطو في هذا الليل الموغل في عَدَمه، نحو دورة المياه، كحيوانٍ يشعر بثقل حمولته،

لكنه ماضٍ بها، وعلى حين غرّة تبْهضه فينوءُ بحمْلِه.
وكالحيوان تغيم أمامه المسافات والوجوه والطرق التي تطارده أشباحها، فيخيّل إليه، ذلك التخيّل الذي يفوق الواقع في حضوره الجارف، أنها عبرتْ حياته منذ قرون.
في منتصف الطريق نحو دورة المياه، أحسّ بالإرهاق ورغبة التراجع من حيث أتى، وكأنما عليه أن يجتاز صحراء شاسعة وأليمة. توقّف أمام الستائر الزرقاء اللاصقة بزجاجها من غير حركة. كانت الريح قد هدأتَ، والسماء صحوُ. فكرّ أن الطبيعة أفرغتْ حمولة عنفها في أحشائه. وأن الستائر التي اختارها زرقاء على هذا الشكل لتذكرّه بالبحر. فالمدينة لا بحرَ فيها، هو الذي اعتاد الهرب من حصارات الروح واختناقها نحو البحر كتميمة وملاذ٠ ما أحوج سكان الصحراء إلى ملاذ– وفي الواقع كانت المياه بكافّة أشكالها ومنابعها وطقوسها تخفف من نوباته العصبيّة، وكانت الصابئة من الفرق القديمة التي تعشق المياه والأنهار حتى التوحّد والتقديس..
فكان يقضي ساعات في أعماق ذلك السديم المائي، طفولة البدء، الذي يتقدم البحرُ مواكبه الأزليّة، حين لم يكن هناك خلْق خارج المياه وعوالمها، حين لم يكن هناك بشر على الأرض..
كانت المياهُ المائجةُ بأعياد أسلافنا، الغابرين.

* * *

كان الصباح قد استقرّ على جبهة العالم، عالم المدينة الذي يعيشه هذه اللحظة، وهو مازال على السرير، يحاول القيام وعملَ ما ينبغي عمله في طقس الصباح الذي راقب طلوعه المتكاسل وهو يتمدد ويتثاءب على ظهر المدينة وأشلائها المبعثرة في الجهات كأنما بفعل صاعقة قصفتها قبل قليل. راقب ظهور الصباح حين تفقسه العتمةُ، ممنياً نفسه بمتعة تأمل هذا المشهد العريق.
مشهد ميلاد ((الأضداد)) من أعماق بعضها مشكلّة عالم الحركة والحياة، لتستمر عجلة الوجود في طحنها واشتغالها البالغ الشراسة والغموض! حاول إبعاد مثل هذه الهواجس التي تعكّر صفو المزاج. فالنهار ما زال في أوله، والاكتفاء بمتعة التأمل الجمالي الخالص من الشوائب مثلما كان في الماضي.
ها هو الضَباب ينتشر ويعبر الشرفة، غامراً المكان بشفافيته ورقتّه . الأصوات ما زالت في مخادعها محفوفة بالأحلام، وهو على شرفته يرى عناصر الطبيعة تعبر في مسارها المتغيّر كما كانت دائما، لكنه لا يستطيع الإحساس بأي تفاعل أو متعة.. هكذا مسمّرا خشبياً– نوع من عطالة في الإحساس– يمسك بوضوح ذلك الصدْع الذي أصاب أعماقه.
قال، ربما بفعل تقادم الأيام والضجر. أو أصابته شظيّة من لهب الصاعقة التي تخيّلها تقصف المدينة من غير هوادة.
راوده بعض حنين إلى أصدقاء عاش معهم هنا في هذه المدينة. سيذهب إليهم في المقاهي التي يجلسون فيها دائما، يلعبون الطاولة ويدخنون السجائر والشيشة والنميمة. ربما سيتغيّر المزاج، ويقضي نهاراً مرحاً كالعادة، سنرمي الكلام الثقافيّ والنكات والهرج إلى أقصى أفقه العبثيّ الأسود. والهواجس التي تثقل الجسد بشكلٍ لا مبررّ له، سنحولها إلى فكاهة وخفّة، سنحررها من ثقلها وجهامتها ولو لبعض الوقت.
فالحياة، كما هو شائع، لحظةً تُعاش، وكم من تلك اللحظات التي عشناها مع الأحياء والموتى على السواء.
شقّت هذه الخواطر طريقها إلى منطقة التنفيذ في رأسه. دفعته بسرعة إلى حلاقة ذقنه وارتداء ملابسه. شرب قهوته وهمّ بالخروج؛ وقبل أن يتجاوز عتبة الدار، اعتراه ذلك الدوار البسيط الذي يعاوده، فرجع، مفكراً بإرجاء اللقاء إلى يوم آخر.

* * *

كيف قذفتْ به الصدفةُ إلى هذا المكان الذي يعجُ بالبشر والأشباح؟ مناسبة عيد أو مولد على ما يبدو، هو الذي يهرب من المناسبات الإجتماعية، أيا كان نوعها، إنها تزيد من كآبته وعزلته. ما الذي أتى به، أبسبب مجاملة عائليّة، أثمة أسباب أخرى؟

رآه يحدّق بين الجموع بعيون زائغة مفعمة بالتذكر والغياب، حائراً مرتبكاً أكثر وحشةً من رجل يقاد إلى المقصلة. كانت الجموع تتدافع للتهنئة والعناق. لاحظ بوضوح أن هذه المحبّة وهذا التضامن يصبُّ في دهليز الكذب والنفاق، وليس في القلوب إلا الضغينة والبغضاء.. هذه العناصر وحدَها التي تتكاثر وتنمو كشجرة خبيثة عملاقة، وليس تمثّل ماضي التضامن الإنساني في حبكته المنقرضة، إلا غطاء لمآرب أخرى، وتمثيلاً أكثر سماجة وثقلاً.

رآه بين الجموع يحدّق في الأرض الصخريّة بنظرةٍ يتطاير منها شرر غضب ومقت، لتسقط مستسلمة على رؤوس الجبال المحيطة. يحاول أن يستجدي ومضة جمال غاربٍ حين عبرته لمسةُ حانيةُ من وجه أمه، فأحسَّ بشيء من الطمأنينة التي لم تلبثْ أن تعيده إلى سيرة حيرته الأولى.

فهذا المكان الذي تتزاحم فيه الحشود، ما علاقته بأمه وطفولته وحقول أعماقه النائية، ما علاقته بالنهارات التي يخرج فيها الأطفال من المدارس ليدخلوا في شجاراتهم المعهودة، مُفعَمين بغبطة اكتشاف الرجولة، ما علاقته بصباحات الغجر والقطا في فضاء يقطر الأبد من تخومه اللامحدودة، بفجر صياح الديكة والمؤذنين العميان على المنائر المهدّمة، لعبة السكاكين والخناجر، والحكايات التي يسردها رواة المساء عن مغامراتٍ واقعية ومتخيّلة؟

رآه يمشي وسط الجموع بخطواتٍ لا عزاء لها، تشبه مشية مشيّعين وسط صفير الجبال الذي يكثّف من جلال الموت ووحشة طقوسه كأنما في جنازة جيش بأكمله، وقع في مجزرةٍ ماكرة.

❊ ❊ ❊

ما لهذا الغراب لا يكف عن النعيق والنواح ليل نهار؟ أليس من سلالة الغربان والغُداف التي تنام بطبيعتها على جذوع وغدران النخيل والأشجار. وهناك في العالي تبني أعشاشها وتبيض وتفرخ. والتي هي من أكثر السُلالات قِدماً في تاريخ الأرض السحيق. إذ استثنينا (الصقر) الصقر الفرعوني الذي هو، حسب معتقداتهم، المتقدّم السابق على الخلْق أجمع. هل وُلدَ في العصور الجوراسيّة حين كانت الديناصورات والزواحف تتربع سِدّة الكون والمكان؟ أم قبلها وبعدها، وحينئذٍ نحدِّس أن الكائنات تتخلّق من الخيال الفرعوني الخصب أكثر من الوقائع. وهل ثمة فرق بين الاثنين؟

التاريخ البشري والحيواني حتى ما بعد الأسطوري والخرافي، يبقى مجرّد مقاربات واحتمالات، وليست هناك حقائق نهائيّة بالضرورة. حتى ما يحدث اليوم يخضع للتزوير والبَتْر والتشويه، فما بالك بالتاريخ البعيد. لكن ذلك التاريخ الذي شطَّ في نأيه بخرافته وظلّ واقعه القليل، أكثر صدقاً وعذوبةً وأكثر طزاجةً، حين نقرأه من تاريخ أحداث الأمس واليوم. هل هو الحنين مرة أخرى الى ما توارى واندثر، أم أن عصرنا الراهن بكل اكتشافاته الأكثر فنتازيّة وإثارة على السطح، أصبح في جوهره مفلساً وجافاً ويباباً لا يستطيع تحريك الروح والمخيّلة؟ عصر الضخامة والتراكم الكميّ والإعلان، الذي تشحب فيه الأرواح والأفئدة وتغرق في مستنقعه المتعالم البليد.

الغراب مازال منتشياً بنعيقه الذي لا ينقطع. غراب الشؤم المتداول في الحياة والأشعار، غراب (آلان بو) غراب الربع الخالي والمدن الحضاريّة الكبيرة. فهو موجود على خارطة العالم المتناقضة جمعاء، مثله مثل ذلك النوع من العصافير الذي نشاهده في كل مكان. إنه المتكيّف الأكبر مع كل البيئات مهما تباينت بينها المسافات والفروق.

لقد حَفلت الذاكرة والأدب بالقنوط والتشاؤم من حضور الغراب ونعيقه. وأنا في هذه اللحظة لا أرى ذلك صحيحاً. فصوته لا يزعجني على الإطلاق. ولا أبالغ في القول، أنني معه على ألفة ورضا. فهو ينتشلني من هواجس تفترس أعماقي، إنه لا يوقدها ولا يذكيها، كما جرت عادة فهمه. إنه أكثر كرماً ورقةً. كرم يصل حدّ البهجة والأنس.

هذا الوعي العدواني تجاه الغراب، ربما هو الذي جعله حذراً تجاه البشر، رغم ظاهر ألفته، تظل نواياهم وكوابيسهم، تطارده في نومه. وكم مرّة حلم برصاصة تخترق أحشاءه، أو بالوقوع في فخاخ الحقد اللامرئيّة. وهو في حذره هذا

يشبه اللقلق والصفرد وإن كانا أكثر حدّة وذعراً بكثير. والاثنان يشبهان العقاب في حدة سمعه حسب قول الشاعر (أسمع من فرخ العقاب الأسحم).

لقد نسي البشر فضائل كثيرةً للغراب، في مقدمّتها وأكثرها شهرة، تلقينهم الدرس المفعم بالسّر والذكاء، في مواراة جثث موتاهم، كي تأخذ راحةً، تليق بغائب أبدي. وألا تكون لقمة جاهزة للضواري والوحوش.

بالأمس رأيت غرابين، قد حطا على حنفيّة ماء مرتفعة عن الأرض، وعلى مقربة من البحر، أخذا يتبادلان قطرات الماء عبر منقاريهما، بحنان بالغ حدّ الجَمال الآسر، لعلهما ذكراً وأنثى؛ حطاً على الضفة الأخرى من الكائن المحاصر بأهوال البراكين والحروب.

* * *

مشاهد بحريّة

يتلاطمُ الموجُ ويزيدُ
فلا أستطيع كتابةَ حرف
أمامَ هذا المدّ الهائجَ في رأسي.

* * *

يترنحَ الصيادون في الشباكِ
التي بعثرها البحرُ، كما يترنح الشاعر
في أصقاع هواجسه وأشباحِه،
بحثاً عن درّة الخيال اليتيمة.

* * *

جاء الرجال البحريّون..
من بين الضَباب البحريّ انبلجوا
وعلى وجوههم علاماتُ الليالي الموحشة
والنجومُ التي غارتْ
ولا من دليل.
لم يحملوا طوال حياتهم
أحلامَ غزوٍ ولا أسلاب.
أومأوا بتحيّةٍ عابرةٍ
ورحلوا

* * *

كانوا هناك يغنّون
صيادون ونوارس وعقبان بحر
دلافين مضيئة وأسماك قرش
جنيّات يطلقن (تعاويبَ) شجيّةً،
كنّ في الماضي ينحدرن مع الرعاة
على الجبال.
كانوا هناك يغنّون
ألحانهم تحيي رميم صيّادين
في شواطئ مهجورة.

* * *

طائر وحيدُ – أنثى البجع على الأغلب –
وهي تستريح من عناء سفر طويلٍ،
على سفوح الموج، تتلو سورةَ
الجمال على الأفق المتلألئ بالغمام،
لتستأنف الرحلة من جديد.

* * *

مشهد القمر في طلعته الأولى
على أديم البحر
ميلاد مجرةٍ تضيء بحنينها
ضفافَ سماءٍ مجهولة.
زفرة العاشق الأولى
فرح الفلاح بنماء غرْسه
وسط الجفاف.
القمر الولهان في طلعته الأولى،
في أحضانه، تغتسل العناصرُ
والأبعادُ من ضجر أيامها الرتيبة.

* * *

حافية على الرمل
تجرينَ أحصنة لا مرئيّةٍ

من خطامها نحو حقول البحر
البعيدة.

* * *

جميلة في الضوء الخفيف
وفي الظلمة
في الصحو والسُكْرِ
وفي بهو البحر الفسيح
وجميلة بخطواتكِ الناعسةِ
نحو السرير.

* * *

البحر حالةَ هياجه
يقذف كنوزه الخفيّة
أسراره التي لا تنتهي
فيلسوفاً لحظةَ انخطافٍ وجنون
ثور السماء الجامح؛
أما لحظة الجزْر فيشبه رجلاً
على فراش المرض، لكنه يحلم
أو امرأة في دورتها الشهريّة.

* * *

امرأة تستلقي على ظهرها
بين الجبل والبحر
على شاطئ البستان المشمس
بشرتها التي تَسْمَر تدريجيّاً
تتعهدَها بالعناية والمراهم
حتى تصل إلى النصج الاستوائيّ.
بشرتها التي تربيّها
كما تربيّ رغبتها العارمة
نحو العشيق

* * *

على سرير صباحه الثقيل
يصغي إلى سيمفونيّة الموسيقار الأصم
التي ظلّت تصدح طوال الليل
حتى انفجر المحيطُ المتاخمُ
واكتسح المدينة.

* * *

تذكرَ أسلافه الرحّل
جاءتْ الموجة المرتجفةُ بالغضب،
فجرفته إلى أقاصي العالم.

* * *

عاودته إغماءةُ المغيبِ
وطلعةِ القمر الأولي
حتى كاد يسقط على حافَة الموج
مُفعَماً بظلالها السرمديّة.

* * *

حرّكت العاصفة الرمليّةُ
ضجرَ الشواطئ
أهدتها حطامَ سفنٍ
وأحشاء سلطعونَ
أحلامَ بحارةٍ غرقوا
وآخرين نأتْ بهم المياه
نحو الأعماق

* * *

الموجة في وثبتها نحو الشاطئ
تلثم شفاهَ حبيبٍ لا يُرى
تغرس فرجَها بشوقٍ وحنين
تروي حكاية شهرزاد
المفتوحة على مداراتِ
تتوالدُ باستمرار

* * *

أصل إلى مشارف النوم
بعد منطقة الأرق بقليل
أرى دِيكةً تتسلّق الأكماتِ
البحريّة لتسقع فوق سلالم من سديم

صداها يطبق الأرجاءَ
بإنداء الليل وأحلامه المعشبة.

* * *

سلاماً على (الصفرد) يا جاري العزيز
شقيق الأرواح والأكمات
على صوتك أصحو
وعلى صوتك ينام البحر
في مساء القرية الكئيب
أتأمل أسرابك المذعورةَ
مندفعةً نحو الشِعاب
الشعاب الأكثر عزلةً بين الجبال
يا نبوءة الظلام
نهارك تقضيه في الصداح والتحديقِ
نحو أفق الزرقة الشاسع
رغم بشرتك الداكنة
على أرضٍ ما أفظعها على الروح
أسمع نداءك المتدفّق
كنبعٍ في صحراء أحلامك
وأرى اناثك
تهرع نحو مياهِ الصوتِ
لتكون لباسك
في هذا الفراغ الكاسر.

* * *

على جاري عادته
عبرَ الأزمان
بين مدِّه وانحسار أمواجه
أرى الأرامل والقتلى
يهرعون نحو الشواطئ والهضاب
عويلُهم يلجمُ الأفقَ
ليصلَ كواكبَ لم تصلْها المعرفة
الكواكبُ تبكي من أجلهم
والبشر ينجزون المذبحة

إنهم إخوتي وأصدقائي.
إنها الحربُ في الطرف الأعمق
من جسدي المتطايرَ
بين أحذية الجند.

* * *

جاء القوم، هاربين من مصائرهم
نحو البحر
حين وصلوا
لم ينتظروا كثيراً
لم يطلقوا آهةَ الوصول.
كانت الأساطيلُ
ترعى قطعانها في عرضِ البحر
كانت الرؤوس تتطاير كالشظايا
كان الدم القاني
يصبغ الزرقةَ ويفيض على الكون

* * *

طائرة تسبح
كسمكة في هباء السحاب

* * *

ينزل المساء على البحر
بعتاده الثقيل
حيث تحتدم السكينةُ والرغبات.
نورسُ يحلّق على مقرُبة
وشراع يذوبُ في الغروب
مالك الحزين، في ركنه ينتظر الرحمة،
وثمة نازع للجنس أو الانتحار

* * *

هذه السُحب المترّحلة
من بقعة إلى أخرى
لاشك تضمر صحواً
لا حدّ لانفجاراته الشمسيّة

❊ ❊ ❊

لسان التمساح

مروحة البحر الجبليّة

بألوانها البيضاء والداكنة

أراها كل يومٍ

وأنا أقطع الشاطئ جيئةً وذهاباً

ترمقني بريبة العارف أنني أفكر فيها:

حين كانت مزهرةً بالمنائر والسفن

وموئلاً للطيور القادمة والبروق

بقيتْ هكذا

شاهدة على انقلاب العصور..

❊ ❊ ❊

البيوت التي هجرتها

طفلاً

تعود إليها كهلاً

تصغي في ردهاتها

الى نحيب الآباء والأمهات.

البيوتُ هي نفسها

بصخب أطفالها

بالعناكب والعظايا

تتسلّق جدرانها الطينيّة.

بأزيز حشرات الصيف

ومُنقلب الأودية

بين مجرّات فَنِيتْ

وبقي ضوؤها مترحّلاً

في السراب

البيوت هي نفسها

والسواحل والقباب.

... أنت الوحيد الغائب الأبدي.

❊ ❊ ❊

صحيانك قبل الفجر

وما زالت الظلمةُ

نهراً متدّفقاً بالأشباح

الظلمة القادمة من الأزل.

يقظة الأرق نافذة للقيامة

الناس نيام

والمتاهة تزداد اتساعاً في الرأس

تنهمر وجوه وذكريات

حيوانات تنزل بمظلاّت من الأفق

وسحَرة يطيرون بكسلٍ في سماء الغرفة.

الوجوه أكثر حدةً وإلحاحاً

تحيطك من كل الجهات

بإيماءاتها الثكلى

وهذيانها المتكسّر

الوجوه المغبرّة

كأنما قادمة من كهف.

تبحث عن مخرج في لُجَّة هذا الأرق

كمن يبحث عن قشّةٍ

في محيطٍ مضطرب.

❊ ❊ ❊

يا لهذا الصباح المبارك

العصافير تغنيّ على شرفتي

وتنقر الحَبَّ من كفّ الطفلة

التي لم ألدها بعد

امرأتي تصنع القهوة في المطبخ

الطقس يحمل أصداء الربيع

النائي، حيث الفلاّحات

يقطفن الزهور في هولندا.

البحر ساكنٌ، على صفحته

تحلم الشعوبُ بالعدالة والسلام.

سيف الرحبي



المحتويات





* ترسل المقالات باسم رئيس التحرير.. والمقـالات تعبر عن وجهات نظر كتابها، والمجلة ليست بالضرورة مسؤولة عما يرد بها من آراء. ◆



عُمان عضو في المجلس الدولي للموسيقى التقليدية

سيمفونية «عُمان» والمتتالية «عمانية» من معين التراث العُماني

تشكل الموسيقى مكونا معرفيا وثقافيا وتراثيا للمكان الذي تتخلق فيه وللبشرية جمعاء.. والحياة غنية بمكونات الصوت والايقاع في الطبيعة، ومن تلك الطبيعة البكر في بدايتها ومع تراكم السنين، وتلاقي الحضارات وتلاقحها أثر بلاشك على مستوى الابداع الصوتي والايقاعي الخاص بكل أمة ومجتمع. وتنوعت تلك الأصوات والايقاعات حسب الظرف والمكان انفتاحه وانغلاقه، منه ما بقي حصرا على مجتمع ما تناقل شفاهيا جيلا بعد جيل ويلتقط ويُعلم ويحفظ عن ظهر قلب ويمارس عمليا بالتقليد والحفظ. ومنها المتعدي لحدود المكان الضيق، المنفتح على تنوع بيئي- مكاني شاسع مستفيدا من تناص وتقاطع مع معارف وثقافات عديدة ارتقت به من بيئته المكانية الضيقة الى رقعة أكثر انتشارا وقد استفادت هذه الموسيقى من التدوين الموسيقي والبيانات والمقارنات مصفيّة نفسها من شوائب لا فائدة منها. وبذلك أصبح لهذا الفن الموسيقي مدارسه وجامعاته وهو ما يسمى بالموسيقى العالمية.

ومن أجل الاهتمام بالموسيقى بشقيها التقليدي والحديث (السيمفوني) أولت سلطنة عُمان هذا الجانب عنايتها. فأنشأت مركز عُمان للموسيقى التقليدية. هدفه جمع وتوثيق واحصاء ودراسة وتدوين الموسيقى العمانية التقليدية (الدراسة التالية تبين دوره في هذا المجال) نتيجة لعراقة التاريخ العماني وامتداداته الجغرافية في الاقليمين العربي والأفريقي والبر الشرقي للخليج العربي وبه اكتسبت الموسيقى التقليدية العمانية هذا الغنى والتنوع والانفتاح على فنون الموسيقى بشقيه البحري والبري وكذلك غناه من نواحي الايقاع والصوت والحركة.

إذن هذا المركز ساهم بفاعلية في كونه مركز معرفة وتوثيق، استطاع بجهود مثمرة ان يوثق لتراث عمان الموسيقي، وهذا ما حدا بالمجلس الدولي للموسيقى التقليدية أن يضم الى عضويته مركز عُمان للموسيقى التقليدية. وأن تصبح سلطنة عُمان أول بلد عربي عضو تضامنيا في هذا المجلس الدولي التابع لمنظمة اليونيسكو، وتكريما لهذا المركز منح المجلس الدولي للموسيقى التقليدية العام الماضي (٢٠٠٢)، مركز عُمان للموسيقى التقليدية الجائزة الدولية تقديرا واعترافا بما حققه المركز والذي يتبع وزارة الاعلام في السلطنة مع جهوده الفاعلة في مجال حفظ الأثر الموسيقي التراثي العماني من الاندثار والنسيان والضياع وكذلك توفير المادة العلمية للدارس في مجال الموسيقى التقليدية العمانية.

الى جانب أهمية هذا المنجز الحضاري لصالح الموسيقى التقليدية العمانية وحفظها وصونها والاستفادة منها فقد تم تأليف أول سيمفونية عمانية في العقد الثامن من القرن العشرين مستمدة حركاتها وايقاعها وصوتها من روح الموسيقى التقليدية العمانية متقدمة بذلك خطوات في مجال الاستفادة من موسيقى فلكلورية كان الاعتقاد بصعوبة التأليف السيمفوني من مثل هذه الموسيقى التي تعتمد على ايقاعات وحركات وأصوات محددة وكذلك اغراقها في محلية شبه اقليمية.

فالسيمفونية العمانية الأولى سيمفونية «عُمان» خطوة كبيرة انتقلت معها الموسيقى التقليدية العمانية من المستوى الفلكلوري الى المستوى السيمفوني، كما أولف من الموسيقى التقليدية العمانية أيضا المتتالية السيمفونية «عمانية» وثلاث رقصات للاوركسترا.

وفيما يتعلق بتفعيل الموسيقى التقليدية العمانية الى جانب ممارستها في المناسبات والافراح فقد أنشئت الفرقة السلطانية الأولى والثانية للموسيقى والفنون الشعبية وتستمد هذه الفرقة في مشاركاتها العديدة داخل السلطنة وخارجها من معين التراث الموسيقي العماني التقليدي.

كما انه توجد على هرم الفعل الموسيقي في سلطنة عُمان الاوركسترا السيمفونية السلطانية العمانية (مجلة نزوى العدد ١٥ استطلاع) التي لها حضور متميز وسمعة مرموقة سواء على الصعيدين المحلي والاقليمي او عن طريق المشاركات الدولية.

طالب المعمري

نظام الأرشيف بالحاسوب

في مركز عُمان للموسيقى التقليدية

خطوة نحو بناء قاعدة بيانات حديثة للموسيقى العُمانية

مسلم بن أحمد الكثيري*



* باحث موسيقي وملحن

نظرة تاريخية موجزة :

لم تنشأ الموسيقى العُمانية كموسيقى مكتوبة لا نظريا ولا عمليا، ونظامها الصوتي يعتمد على الممارسة والتناقل والتوارث الشفهي، شأنها في ذلك شأن بقية الموسيقات في كثير من حضارات وشعوب العالم والعرب على وجه الخصوص.

ولان الكتابة الموسيقية - التدوين الموسيقي - وسيلة لم تتح فقط للموسيقيين إمكانية إعادة العمل الموسيقي عزفا وغناء بل كانت الكتابة افضل وسيلة لتبادل الأفكار الموسيقية ودراستها وتوثيقها كما هي في الأصل، وربما كانت لدينا مشكلة جوهرية عند كتابة التحليل الموسيقي والنظريات الموسيقية لو لم تكن هذه الوسيلة متاحة بفضل الموسيقيين في إيطاليا.

وقبل أن يعرف المصريون التدوين الموسيقي (الأوروبي) في عهد محمد علي باشا الكبير لم يكن في العالم العربي أي وسيلة متداولة للكتابة الموسيقية حسب علمي، كما ان الحديث عن أسلوب معين لتبادل الأفكار والألحان الموسيقية كان متداولا بين الموسيقيين في عهد الدولة العباسية لم يصلنا منه شيء، وبالتالي لا يمكن التحقق منه بشكل علمي دقيق.

غير اننا من ناحية أخرى ورثنا عن الحضارة العربية الإسلامية مكتبة أدبية عتيدة تختزن مؤلفات كثيرة لعلماء وفلاسفة عرب ومسلمين تتحدث عن الموسيقى العربية الإسلامية في ذلك الوقت من زوايا متعددة تحليلية أو وصفية أو فلسفية واخبارية.

و كانت الكتابات النظرية الأولى في الموسيقى العربية للفيلسوف العربي أبو يوسف يعقوب الكندي (١٨٥ - ٢٦٠هـ ، ٨٠١ - ٨٧٤ م) تكتسب أهمية خاصة «باعتبار انها تدشن لمرحلة حاسمة في تاريخ تطور الموسيقى العربية من الوجهة النظرية، بالنظر الى انها تشكل اللبنة الأساسية للمنجزات العلمية الكبرى التي ستعرف النور وشيكا في مجال العلوم الموسيقية مع الفارابي وابن سيناء (١) وغيرهما».

كما ان بعض الفلاسفة العرب المسلمين كان ممارسا للموسيقى، ومن أشهرهم الفيلسوف الشهير أبو نصر محمد بن طرخان الملقب بالفارابي (٣٣٩ هـ ٩٥٠م) الذي كتب عدّة مؤلفات في الموسيقى.

ومن الكتب الشهيرة في المكتبة العربية كتاب الأغاني لأبي فرج الأصفهاني (توفي سنة ٩٦٧م) القرن العاشر الميلادي. والكل يعرف ما يمثله هذا المرجع الضخم من أهمية خاصة في المكتبة الموسيقية العربية. وكذلك كتاب الأدوار في الموسيقى لصفي الدين عبد المؤمن بن ابي المفاخر الارموي البغدادي المتوفى سنة ٦٩٣ هـ وغير ذلك من الكتب والدراسات الموسيقية منذ ذلك التاريخ وحتى اليوم.

ولان العرب كان دائما اهتمامهم بالشعر هو الأكبر فقد انكب العالم العربي العُماني الخليل بن احمد الفراهيدي على استنباط أوزانه وبحوره ليطلع بعلم جديد في عصره هو علم العروض الذي له علاقة كبيرة بالموسيقى.

ورغم ان الموسيقى وصناعة الآلات الموسيقية وصلت في العصر العباسي من الناحيتين العملية والنظرية الى مستويات رفيعة، فقد ظل الموسيقيون من المغنيين المحترفين يقدمون غناءهم الذي عرف في الأدبيات

سلطنة عُمان
وزارة الاعلام
مركز عُمان للموسيقى التقليدية

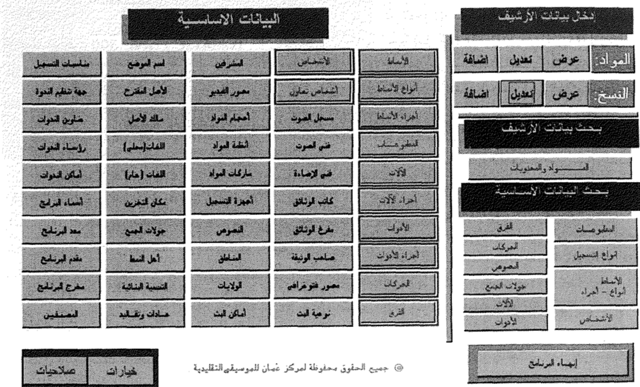
تصنيف أشرطة الفيديو

(رقم مسلسل فيديو :)

رقم الشريط : .... الجزء : ....
المنطقة : .... الولاية : ....
الموقع : .... المناسبة : ....
المحتويات :
الفن : ....
آلات : ....
شخصيات : ....
اسم الفرقة : ....
نوع الشريط : .... مدة الشريط : ....
مشرف التصوير : .... تاريخ التصوير : / / ١٩
ملاحظات : ....

مسؤول تعبئة الاستمارة : ....
تاريخ تعبئة الاستمارة : / / ١٩

الأرشفة بطريقة الكروت : (شكل رقم ١)



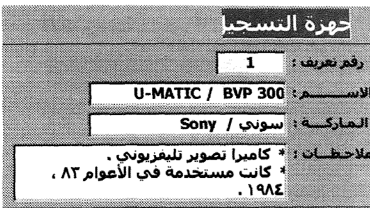
الصفحة الرئيسية لنظام ارشيف مركز عُمان للموسيقى التقليدية – مرحلة الأرشفة باستخدام الحاسب الآلي : (شكل رقم ٢)

الموسيقية العربية الإسلامية بـ «الغناء المتقن» في قصور الخلفاء والأمراء «ووصل فن الموسيقى الى اوجه في الأراضي الإسلامية في ملاهي الطبقات الراقية والمتوسطة، اذ ولدت الموسيقى العربية التقليدية (الكلاسيكية) في هذه الأجواء»(٢).

ان عدم اهتمام الحضارة العربية الإسلامية بإنشاء المسارح أو المنشآت الخاصة بتقديم العروض الموسيقية أمام عامة الناس امر يثير التساؤل..

ولكن دائما مسألة التوارث بين الأجيال في الموسيقى العربية على المستوى العملي بالذات كانت مشكلة حقيقية من الناحية التعليمية، ففي ظل غياب التدوين الموسيقي وغياب اي نوع من أنواع التوثيق للأعمال الموسيقية التي تسمح بإعادتها عزفا أو غناء وتداولها بين الموسيقيين، احتفظ الموسيقيون بأسرار مهنتهم وذهبت معهم الى المنتهى. فقليلا ما يجتهد الموسيقي العربي في نقل أفكاره الموسيقية العملية الى غيره. الى جانب هذا فان تعليم الموسيقي العربية المعاصر في المعاهد الموسيقية الحديثة يعاني من مشاكل ليست يسيرة تتعلق بشكل خاص في طبيعة الموسيقى العربية التي تعتمد كثيرا على الأداء الفردي.

لهذا فان اختراع الفونوغراف في عام ١٨٧٧م قد شكل نقطة تحول في مسار التاريخ الموسيقي الأمر الذي سمح بتسجيل الحدث الموسيقي وتوثيقه، فهذه التقنية الجديدة قد أضافت الى الموسيقى روحا جديدا من خلال التوثيق الصوتي باعتبار ان الموسيقى حدث صوتي فيه كثير من الانفعالات والأساليب والمهارات الشخصية والارتجالات الموسيقية التي قد يصعب كتابتها في التدوين الموسيقي، ولكن عبر هذه التقنية يتاح لنا الاستماع الى كل ذلك بفعالية كبيرة. «وكان أول من استخدم هذه التقنية في التسجيل الموسيقي Walter J. Fewkes عام



أجهزة التسجيل

رقم تعريف : 1
الاســـــم : U-MATIC / BVP 300
الماركــة : سوني / Sony
ملاحظــات : * كاميرا تصوير تليفزيوني .
* كانت مستخدمة في الأعوام ٨٣ ، ١٩٨٤ .

شكل رقم ٣ نموذج أجهزة التسجيل

١٨٩٠م. وبدأ جمع تسجيلات الموسيقى التقليدية بشكل واسع في التسعينيات من القرن التاسع عشر، وخاصة في أمريكا الشمالية. وبناء على هذه الإمكانيات تم تأسيس أول أرشيف لهذا النوع من الموسيقى في فيينا عام ١٨٩٩م».(٣)

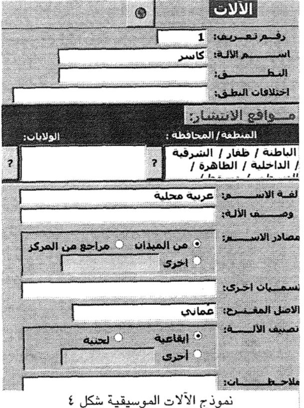
الثقافة الشعبية والهوية الوطنية :

إن العناية بالثقافة الموسيقية الشعبية (التقليدية) لم تكن الاّ من نتاج القرون القليلة الماضية، أثناء ظهور الدول القومية في أوربا، كما ان انتشار هذا النهج التراثي أو الفلكلوري خارج القارة الأوروبية دعمته حركات الاستقلال الوطني في مختلف بقاع العالم. ومع ظهور الدول القطرية في العالم العربي، برزت الموسيقى التقليدية (الشعبية)، وكل أشكال الثقافة الشعبية المادية وغير المادية واللهجات العامية الى الواجهة، واهتم بذلك المثقفون والفنانون والساسة على حدٍ سوى، وبدأ الكل في العالم العربي يبحث لنفسه عن تاريخ بأي طريقة.

ان عناصر الثقافة المحلية المادية وغير المادية - ولإهداف سياسية وحضارية - أصبحت اليوم مصدرا أساسيا لبناء الهويات الوطنية في الأقطار العربية المختلفة ومخاطبة الآخر في عصر تقاربت فيه المسافات والحضارات الى حدٍ كبير. وعلى الرغم من ان هذا يتم تحت شعارات وسياسات عدّة قد نتفق أو نختلف معها، فمن المهم ألا تنزلق موجة احياء الثقافات الشعبية (الموسيقية بالذات) في العالم العربي في مطب النهج التطويري والاستهلاكي السائد الان. فالتوجه التراثي أمر مهم حينما يكون توجها تنمويا علميا ثقافيا وطنيا يربط الحاضر بالماضي لبناء المستقبل. فالوعي والإبداع الفني، لا ينزلان من السماء، فحينما أنشئت جمعية للفلكلور بلندن عام ١٨٩٨م اكتشف الموسيقيون البريطانيون ثراء فلكلورهم الموسيقي الذي بدأ آثاره ينعكس «على إبداع المؤلفين البريطانيين الشبان في مطلع(٤) القرن الماضي».

وفي بلد كبير وعريق مثل سلطنة عُمان، الذي يشهد تحولات عظيمة في كل المجالات فان المهمة تبدو اكثر إلحاحا، فالتنمية ليست مادية فحسب بل ثقافية وفنية وعلمية، كما ان الحفاظ على ثقافتنا المحلية من النهب والضياع واجب وطني وحضاري.

غير ان ما أخاف منه ان نُرغم - كموسيقيين - على ان نتحول - بفعل الموجه التراثية - الى مجرد ناقلي للتراث لا اكثر ولا اقل، واجتراره والتعامل معه على انه كامل



الآلات

رقم تعريف: 1
اسم الآلة: كاسر
النطق:
اختلافات النطق:
مواقع الانتشار:
المنطقة / المحافظة : الباطنة / ظفار / الشرقية / الداخلية / الظاهرة /
الولايات:
لغة الاسم: عربية محلية
وصف الآلة:
مصادر الاسم: من الميدان ○ مراجع من المركز ○ أخرى
تسميات اخرى:
الاصل المقترح: عماني
تصنيف الآلة: إيقاعية ○ لحنية ○ أخرى
ملاحظات:

نموذج الآلات الموسيقية شكل ٤

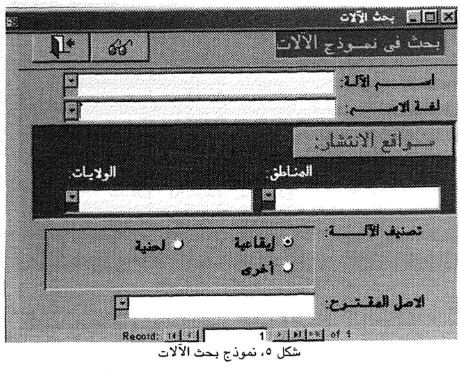
مكتمل ولا تشوبه اية شائبة، فهذا خطر بالقدر نفسه حينما نستغني عن قراءة الماضي من باب الدرس والبحث العلمي والابتكار المشبع بروح الأرض والمعرفة العميقة بتفاصيل الموسيقى التقليدية (الشعبية).

فمن مأزق بعض الدول العالم الثالث - التي يجاملها العالم (المتحضر) أحيانا ويصفها بالدول النامية - انها ليست قادرة على تحقيق التنمية والرخاء الاقتصادي فحسب بل في عدم قدرتها على إدارة مواردها البشرية والثقافية والحضارية، وكثيرا ما تكون الإدارات في هذه البلدان عائقا في وجه أي مسعى نحو تحقيق إنجازات علمية أدبية أو فنية لمواطنيها. فهي من حيث تعتقد إنها تحقق الأمن تخسره، بفقدانها عطاء أهم عناصر التنمية وهو الإنسان، وتكون - هذه البلدان - في احسن الأحوال طاردة للنخبة من مواطنيها المفكرين والعلماء والفنانين.

زخم المعلومات :

إذن من الواضح اننا اليوم نتمتع بحظوظ كبيرة لجهة توافر معلومات ضخمة عن الموسيقى العربية والموسيقى بشكل عام، فالمكتبة العربية غنية بالتراث الأدبي والتاريخي للموسيقى العربية، بالإضافة الى المؤلفات الموسيقية المكتوبة، ومختلف أنواع التسجيلات السمعية والبصرية قدمتها وسائل التكنولوجيا المعاصرة التي وفرت لنا وسائل متعددة وتدخلت في كل شئ له علاقة بالموسيقى، من صناعة للآلات الموسيقية وحتى التأليف الموسيقي.

قلت : التقنيات متاحة ومصادر المعلومات كذلك، الا ان ما هو غير متاح اليوم بما فيه الكفاية للدارس والباحث والموسيقي والمعلم والطالب هو الحصول على كل ذلك



شكل ٥، نموذج بحث الآلات

بيسر وانسيابية. ولان الموسيقى العُمانية ظلت مجهولة ولم يكتب عنها شئ حتى وقت قريب، فان المشكلة تبدو مضاعفة، من هنا نتطلع بأمل كبير إلى بناء أرشيف وطني وقاعدة بيانات للموسيقى العُمانية تؤسس لنهضة علمية موسيقية عُمانية حاضرا ومستقبلا، فالأمم العظيمة حتما لها موسيقى عظيمة.

في عهد حضرة صاحب الجلالة السلطان قابوس بن سعيد المعظم حفظه الله، تحقق الكثير من الإنجازات على صعيد الاهتمام الرسمي بالموسيقى في عُمان، فعنايته ورعايته الشخصية للفنون والموسيقى على وجه الخصوص تنبع من ثقافة جلالته - حفظة الله - الواسعة. فأنشأ الفرقة السلطانية (الأولى والثانية) للموسيقى والفنون الشعبية، والأوركسترا السيمفوني، وأسدى توجيهاته السامية بتأسيس مركز عُمان للموسيقى التقليدية بهدف جمع وتوثيق ودراسة التراث الموسيقي العُماني التقليدي، وبهذا سيسجل التاريخ على ان سلطنة عُمان وفي عهد جلالة السلطان قابوس بن سعيد المعظم حفظه الله، الدولة العربية الوحيدة في شبه الجزيرة العربية على مدى التاريخ التي استطاعت ان تأسس اكبر



شكل ٦ نتيجة البحث في نموذج الآلات

تجمع متكامل للموسيقيين الأكفاء على المستوى العملي واهم مركز علمي للبحث والتوثيق الموسيقي في المنطقة كمركز عُمان للموسيقى التقليدية الذي حصل في عام ٢٠٠٢م على الجائزة الدولية المجلس الدولي للموسيقى التابع لمنظمة اليونسكو. كما ان مادة الموسيقى في التعليم الأساسي في السلطنة بدأت تأخذ أهمية رغم بعض الصعوبات.

إن عجلة القطار قد انطلقت بحكمة القائد وطموحات الشعب، لما فيه الخير لهذا البلد وابنائه منذ اكثر من ثلاثين عام، ونعلم ان الطاقة التي تدفع بهذا القطار الى الأمام تلك الجهود المخلصة للقائد المفدى حضرة صاحب الجلالة السلطان قابوس بن سعيد المعظم حفظه الله وابناء الوطن، فبالعمل والمزيد من العمل نبني عُمان في كل المجالات.

الموسيقى: علم وثقافة وصناعة

ومع أن الفلاسفة العرب - كما لاحظنا - واليونان قبلهم (منذ القرن السادس قبل الميلاد) كان لهم اهتمامات جدية بالموسيقى الا ان «علم الموسيقى كعلم متكامل لم يظهر الا في نهاية القرن التاسع عشر» في القارة الأوروبية.

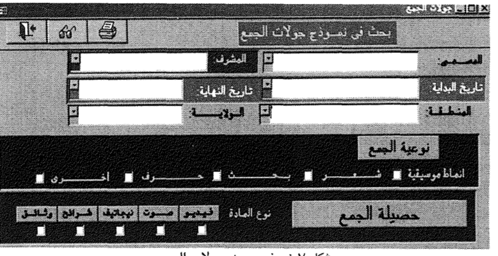
ولان علم الموسيقى «يعتمد في أساسياته على التاريخ المدون، أي بحث الماضي من خلال المصادر المدونة الموجودة، سواء كانت تلك المصادر موسيقية (تدوين موسيقي) أو مراجع متصلة بالموسيقى(٦)» من خلال فروع هذا العلم الثلاثة التي يذكرها الأستاذ الدكتور عصام الملاح في كتابة المهم «الموسيقى التقليدية العُمانية وعلم الموسيقى»:

١- الفروع الموسيقية

٢- الفروع التاريخية

٣- الفروع المساعدة

فلكي نعلم لابد من ان نتعلم، وجمع وتوثيق الموسيقى العُمانية، سبيل الى دراستها، ونقل المعارف الموسيقية الشفوية الى المصادر المكتوبة خطوة أساسية نحو هذا



شكل ٧ نموذج بحث جولات الجمع

الاتجاه. فلا ينبغي النظر الى مركز عُمان للموسيقى التقليدية على انه مكتبة للأشرطة أو مخزن لها، بل مصدر مهم من مصادر المعلومات عن الموسيقى في عُمان وشبه الجزيرة العربية ومنطقة المحيط الهندي التي ترتبط مع شعوبها على الضفتين الأفريقية والآسيوية بروابط حضارية وعرقية وجوار وتفاعل أزلي.

وعلى الرغم من ان الجهود العلمية البحثية التي قد أنجزت جملة من الإصدارات المهمة حتى الآن، فأنني أتطلع الى تكثيف العمل في هذا النشاط باعتباره توجها من توجهات المركز وعدم ترك الأمر للجهود الفردية المشكورة فحسب.

قائمة بإصدارات مركز عُمان للموسيقى التقليدية :

١- الكتـــب :

* د. يوسف شوقي مصطفى «معجم موسيقى عُمان التقليدية (باللغة العربية) صدر في ١٩٨٩م
* من فنون عُمان التقليدية ١٩٩٠م
* معجم موسيقى عُمان التقليدية (باللغة الإنجليزية) صدر في ١٩٩٤م.
* الوثائق الكاملة للندوة الدولية لموسيقى عُمان التقليدية الجزء الأول صدر في ١٩٩٤م باللغتين العربية والإنجليزية.
* الوثائق الكاملة للندوة الدولية لموسيقى عُمان التقليدية، الجزء الثاني صدر في ١٩٩٥م باللغتين العربية والإنجليزية.
* الوثائق الكاملة للندوة الدولية لموسيقى عُمان التقليدية، الجزء الثالث صدر في ١٩٩٥م باللغتين العربية والإنجليزية.

result_search_collection_tours

نتيجة البحث / جولات الجمع

رقم	مسمى الجولة	اسم الولاية	المنطقة /المحافظة	تاريخ البداية	تاريخ النهاية
1	٨٢/١ استطلاعية	قريات	مسقط	1983/08/21	1983/08/27
2	٨٢/٢ استطلاعية	البريمي	الظاهرة	1983/08/30	1983/09/03
4	٨٢/٣ استطلاعية	صور	الشرقية	1983/09/29	1983/10/08
5	٨٢/٤ استطلاعية	نزوى	الداخلية	1983/10/09	1983/10/10
6	٨٢/٥ استطلاعية	عبري	الظاهرة	1983/10/11	1983/10/11
7	٨٢/٦ استطلاعية	نزوى	الداخلية	1983/10/12	1983/10/12
8	٨٢/٧ استطلاعية	نزوى	الداخلية	1983/10/14	1983/10/14
9	٨٢/٨ استطلاعية	الرستاق	الباطنة	1983/10/15	1983/10/15

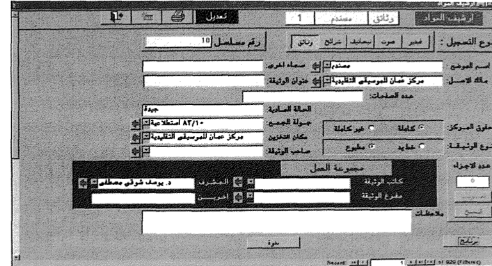
Record: 1 of 34 (Filtered)

شكل ٨ نتيجة البحث في جولات الجمع

* د عصام الملاح «دور المرأة في الحياة الموسيقية العُمانية» باللغات العربية والإنجليزية والألمانية. مستشار المركز صدر في ١٩٩٧م مرفق شريط فيديو ٧٠ دقيقة.
* د عصام الملاح «الموسيقى العُمانية التقليدية وعلم الموسيقى» جزءان مع شريط فيديو ٩٩ دقيقة. صدر في ١٩٩٧م.
* د. عصام الملاح Omani Traditional Music جزءان مع شريط فيديو ٩٩ دقيقة.
* د. عصام الملاح، Arab Music and Musical Notation صدر في ١٩٩٧م مع اسطوانتين مدمجتين.
* تحرير د عصام الملاح «الموسيقى العُمانية التقليدية والتراث العربي» مجموعة بحوث لعدد من الكتاب من عُمان وخارج عُمان، صدر باللغتين العربية والإنجليزية في ٢٠٠٢م.

٢- الإصدارات السمعية

* شريط كاسيت بعنوان «الموسيقى السيمفونية العُمانية صدر في ١٩٨٥م .
* شريط كاسيت بعنوان «من الفنون العُمانية التقليدية صدر في ١٩٨٥م».
* شريط كاسيت بعنوان «الموسيقى التقليدية العُمانية»



شكل رقم ٩ نموذج أرشفة المواد

صدر بالتعاون مع اليونيسكو في ١٩٩٣م .

* أسطوانة مدمجة بعنوان «الموسيقى التقليدية العُمانية صدرت بالتعاون مع اليونيسكو في ١٩٩٣م».
* أسطوانة مدمجة بعنوان «موسيقى حضارة عريقة: سلطنة عُمان» صدرت في ١٩٩٤م».
* أسطوانة مدمجة بعنوان «موسيقى تقليدية من سلطنة عُمان» صدرت بالتعاون مع اذاعة فرنسا الدولية في ١٩٩٧م.
* أسطوانة مدمجة بعنوان «Musiqes Traditionnells du Sultanat d Oman» صدرت بالتعاون مع اذاعة فرنسا الدولية.

٣- الإصدارات المرئية :

* شريط فيديو، بعنوان «من الفنون العُمانية التقليدية» صدر في ١٩٨٥م
* شريط فيديو، بعنوان «الموسيقى السيمفونية العُمانية» صدر في ١٩٨٥م.

والموسيقى اليوم صناعة من الصناعات الثقيلة من حيث انها نشاط يمكنه اجتذاب العشرات بل وربما المئات من المواطنين، سواء كان هذا بالانخراط في العمل الموسيقي كموسيقي ممارس (عازف أو مغن أو ملحن... الخ) أو أستاذ أكاديمي أو معلم للموسيقى في المدارس المختلفة. وكذلك في الأعمال والنشاطات ذات العلاقة مثل، العمل في الاستوديوهات والمسارح وشركات الإنتاج الفني أو في صناعة وتصليح الآلات الموسيقية الى غير ذلك من النشاطات المختلفة.

والفنون عامة قيم فكرية إبداعية وجمالية، وهي افضل وسيلة إنسانية للتخاطب والتواصل بين الأمم والشعوب، والشعوب التي ليس لها فن كأنها لم تعش أبدا ان كان هناك أصلا شعب بلا فن. وتتفاوت الامم والشعوب في تعاطيها مع الفنون بفعل عوامل حضارية تخص كل منها بالذات.

إن الموضوع الذي أتحدث عنه في هذا المقال والذي يتعلق بتأسيس قاعدة بيانات موسيقى عُمان التقليدية في مركز عُمان للموسيقى التقليدية التابع لوزارة الإعلام، تكمن أهميته في تأسيس بنية معلوماتية موسيقية عُمانية تخدم قطاعات واسعة من المشتغلين والمهتمين بالموسيقى والفنون عامة في عُمان وغير عُمان من أكاديميين وباحثين وفنانين وتربويين وهواة وغيرهم.

ومع ان النظام جاهز للعمل من الناحية الفنية التصميمية، وعملية إدخال البيانات قد بدأت، الا ان عوائق جادة تعوق وستعوق إنجاز هذا المشروع العلمي الاستراتيجي في وقته طالما لم تذلل بعض الصعوبات التي تعترض سير العمل، علاوة عن لعب المركز دورا منشود في الحياة الموسيقية العُمانية.

مراحل بناء أرشيف مركز عُمان للموسيقى التقليدية ونظام الحاسب الآلي :

بدأ العمل في أرشفة المواد(٧) المسجلة والمحفوظة في مركز عُمان للموسيقى التقليدية منذ ان دخلت اول التسجيلات التي قام بها فريق الجمع الميداني بقيادة

الأستاذ الدكتور/ يوسف شوقي مصطفى. ونظام الأرشيفي بالحاسب الآلي الذي بين ايدينا اليوم هو حصيلة جهود كبيرة، وافضل وسيلة علمية أرشيفية عرفها المركز.

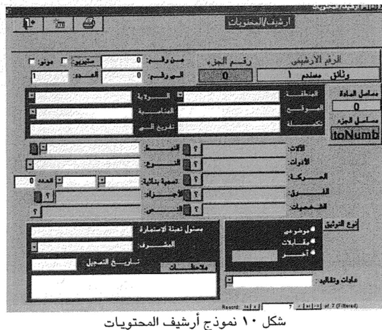
لقد مر هذا النظام - الأرشيفي - بمراحل عدّة كانت ظروف العمل والتقنية المتوافرة، والمعرفة بإمكانياتها واستخداماتها تفرض نوعية معينة من العمل الأرشيفي، كما ان بروز الحاجة الى نظام أرشيفي دقيق للمواد المسجلة بالمركز وتصنيف أنماط الموسيقى والاستفادة من البيانات المتوافرة عن الموسيقى التقليدية لاغراض مختلفة سببا في البحث عن طريقة عصرية تحقق استخداما افضل للمواد المسجلة بالمركز من الناحية البيانية والإحصائية. وفي هذا الصدد لا بد من القول بان الجهود المسؤولة من وزارة الاعلام والأستاذ الدكتور عصام الملاح، أستاذ علم موسيقى الشعوب - جامعة ميونخ وجميع العاملين بالمركز كانت كبيرة لجهة السعي الحثيث نحو تأسيس النظام الأرشيفي في مركز عُمان للموسيقى التقليدية.

وهنا وباختصار استعرض المراحل التي مر بها نظام أرشفة المواد المسجلة والمحفوظة في مركز عُمان للموسيقى التقليدية، الذي مر بعدّة مراحل ومستويات حتى وصل إلى الشكل الذي نتعامل به اليوم . آمل بان تكون عملية إدخال البيانات مكتملة خلال الفترة القليلة القادمة لكي يستفيد منه جميع الجهات والأشخاص المعنيون بالموسيقى والتراث الموسيقي العُماني :

المرحلة الأولى

الأرشفة بنظام «الرقم الميداني والمكتبي» للمواد المسجلة بالمركز :

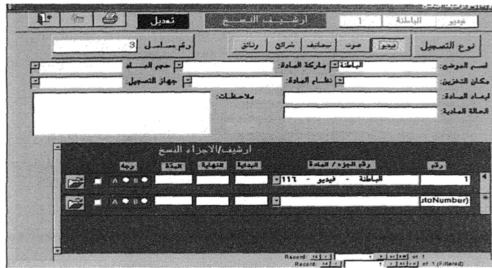
كانت هذه الطريقة سائدة في الفترة الأولى لتأسيس المركز، فعندما بدأت تتكاثر المواد المسجلة من الميدان بانواعها المختلفة وتتشكل البدايات الأولى لمكتبة المركز، كان لا بد من اتباع طريقة معينة لتنظيمها، ويبدو ان القائمين على المشروع انذاك اهتدوا الى هذه



شكل ١٠ نموذج أرشيف المحتويات

الطريقة التي كانت المواد تحمل رقمين أرشيفيين : الأول، الرقم الذي يكتب اثناء العمل الميداني ويسمى «الرقم الميداني» والثاني، تحمله المادة المسجلة حينما تدخل الى المكتبة ويسمى «الرقم المكتبي» وتكتب البيانات بشكل مختصر على أغلفة المواد نفسها، فكانت المواد المسجلة في المكتبة تقسم حسب اسماء المناطق والمحافظات، فتأخذ كل مادة من أنواع المواد التي كانت تصنف كتسع مواد مختلفة: فيديو، ريل، اوديو كاسيت، مايكرو كاسيت، ون انش، النيجاتيف، الشرائح، الصور، الوثائق) أرقام تسلسلية مناطقية خاصة بها وهو النسق الموضعي الأرشيفي والترقيمي الذي يُعمل به في المكتبة حتى اليوم. وقد كانت اهم البيانات التي تدون عن المواد المسجلة كالتالي :

١. الرقم الأرشيفي ٢. الرقم الميداني
٣. اسم الفن ٤. المنطقة
٥. الولاية ٦. مكان التسجيل
٧. رقم العداد (اليوماتيك مثلا لمعرفة بداية ونهاية تسجيل كل نمط)
٨. الجزء (لمعرفة محتويات كل مادة تسجيلية)
٩. تاريخ التسجيل
١٠. الملاحظات



نموذج ١١ نموذج أرشيف النسخ

المرحلة الثانية :

الأرشفة بطريقة الكروت : (شكل رقم ١)

هذه كانت اول وسيلة علمية معروفة على نطاق واسع في كثير من المكتبات والارشيفات على مستوى العالم يعمل بها مركز عُمان للموسيقى التقليدية، وقد ادخلها الى المركز الأستاذ الدكتور/ عصام الملاح أستاذ علم موسيقى الشعوب - جامعة ميونخ.

وبطريقة الكروت هذه أخذت المواد تصنف تصنيفا جديدا لا يزال المركز يعتمد هذا التصنيف للمواد المسجلة والمحفظة في مكتبته الى اليوم الذي كان كالتالي:

١. الأشرطة الصوتية
٢. الشرائح الملونة (السلايدز)
٣. أشرطة الفيديو
٤. الوثائق أفلام
٥. الصور السلبية (النيجاتيف)
٦. كارت تعاون مع المركز

لم يدم طويلا العمل بهذه الطريقة الأرشيفية حتى بدأ المركز يعمل على تأسيس نظام جديد في عام ١٩٩٥م وهو ما نسميه الان «نظام أرشفة المواد المحفوظة في المركز بواسطة الحاسب الآلي» الذي اخذ منا ولا يزال جهودا كبيرة من كل النواحي.

اخذ هذا النظام شكله العملي في عام ١٩٩٧م ثم أجريت عليه بعض التعديلات والإضافات في عام ٢٠٠١م.

المرحلة الثالثة

مرحلة الأرشفة باستخدام الحاسب الآلي: (شكل رقم ٢) هذه أهم مرحلة من مراحل الأرشيف بالمركز واوسعها نطاقا، حيث تم إنجاز العمل بنظام جديد بواسطة الحاسب الآلي باللغتين العربية والإنجليزية، يسمى «نظام أرشفة المواد المحفوظة بمركز عُمان للموسيقى التقليدية».

فبينما يختصر تصنيف المواد المسجلة بالمركز نظرا لإمكانيات النظام الجديد وتستقر على خمس مواد فقط هي :

١. الفيديو ٢. الصوت
٣. السلايدز ٤. النيجاتيف ٥. الوثائق

يتم من ناحية أخرى توسع كبير في أنواع البيانات المطلوبة، من خلال ثلاثة أقسام رئيسية هي :

* القسم الأول، البيانات الأساسية وتحتوي خمسين نموذج بيان أساسيا، وهذا بدوره يمكن تقسيمه الى عدة أقسام كالتالي :

* نماذج بيانات تتعلق بالتقنية المستخدمة في التسجيل والتصوير وأنظمة المواد المستخدمة، وقد ترتبت على الشكل التالي:

١. نموذج أحجام المواد
٢. نموذج أنظمة المواد
٣. نموذج ماركات المواد
٤. نموذج أجهزة التسجيل (مثال / شكل رقم ٣ نموذج أجهزة التسجيل)

* نماذج بيانات تتعلق بانماط الموسيقى التقليدية وهي كالتالي :

١. نموذج الأنماط (الفنون)

٢. نموذج أنواع الأنماط

٣. نموذج أجزاء الأنماط

٤. نموذج أهل النمط

٥. نموذج التسمية البنائية

٦. نموذج الآلات (الموسيقية) (شكل٤ نموذج الآلات / شكل نموذج بحث الآلات ٥، / شكل ٦ نتيجة البحث في نموذج الآلات)

٧. نموذج أجزاء الآلات

٨. نموذج الأدوات (معدنية أو خشبية أو غيرها يستخدمها الموسيقيون التقليديون)

٩. نموذج أجزاء الأدوات

١٠. نموذج الحركات (الرقص وغير ذلك)

١١. نموذج النصوص

١٢. نموذج الفرق

١٣. نموذج الأصل المقترح

١٤. نموذج اللغات (محلي)

١٥. نموذج اللغات (عام)

١٦. نموذج الأشخاص

١٧. نموذج مناسبات التسجيل

١٨. نموذج المناطق

١٩. نموذج الولايات

٢٠. نموذج اسم الموضع

٢١. نموذج جولات الجمع (شكل ٧ نموذج بحث جولات الجمع / شكل ٨ نتيجة البحث في جولات الجمع)

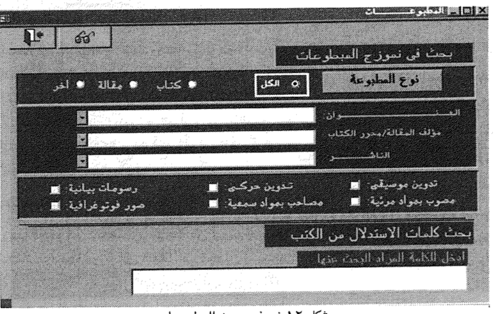
٢٢. نموذج المصنفين

* نماذج لبيانات تتعلق بالمشتغلين في العمل الميداني والبرامج والندوات التي تتحدث عن الموسيقى التقليدية العُمانية والإصدارات وهي كالتالي :

١. نموذج المشرفين

٢. نموذج مصور الفيديو

٣. نموذج مسجل الصوت



شكل ١٢ نموذج بحث المطبوعات

٤. نموذج فني الصوت

٥. نموذج فني الإضاءة

٦. نموذج كاتب الوثيقة

٧. نموذج مفرغ الوثيقة

٨. نموذج صاحب الوثيقة

٩. نموذج المطبوعات

١٠. نموذج المصورين (الفوتوغرافي)

١١. نموذج نوعية البث

١٢. نموذج مكان البث

١٣. نموذج مالك الأصل

١٤. نموذج اقسام التخزين

١٥. نموذج اشخاص تعاون

١٦. نموذج العادات والتقاليد

١٧. نموذج جهة تنظيم الندوات

١٨. نموذج عناوين الندوات

١٩. نموذج رؤساء الندوات

٢٠. نموذج اماكن الندوات

٢١. نموذج اسماء البرامج

٢٢. نموذج معد البرنامج

٢٣. نموذج مقدم البرنامج

٢٤. نموذج مخرج البرنامج

القسم الثاني :

إدخال بيانات الأرشيف: وهنا وكما هو واضح من التسمية يتم العمل وإدخال البيانات التفصيلية في ثلاثة نماذج مرتبطة ومكملة لبعضها البعض وكذلك مع بقية أقسام النظام، وهي : نموذج المواد ونموذج المحتويات ونموذج النسخ. (أشكال رقم ٩ نموذج أرشفة المواد / ١٠ نموذج أرشيف المحتويات).

القسم الثالث :

وهذا القسم هو المخصص للبحث عن جميع البيانات واستخراجها من خلال العمل في قسمين رئيسيين هما، الأول : البحث في البيانات الأساسية، والثاني : البحث في المواد والمحتويات. وهذان القسمان يجيبان على اسئلة كثيرة، مثل : ان يكون مطلوب استخراج بيانات إحصائية عن عدد الأنماط الموسيقية في السلطنة أو عدد الآلات الموسيقية وأنواعها الى غير ذلك من البيانات التي قد يبحث عنها، كما يمكن البحث عن بيانات خاصة عن كل آلة موسيقية أو نمط من الأنماط الموسيقية أو عن شخص يشتغل في الموسيقى التقليدية العُمانية. وتوجد إمكانية مشاهدة أو الاستماع الى بعض النماذج من التسجيلات المتوافرة في المركز من خلال نظام البحث هذا. والمهم اننا نستطيع الحصول على بيانات كثيرة عن الموسيقى التقليدية العُمانية في عُمان عامة أو عن منطقة معينة أو ولاية من الولايات.

وهذا القسم يشمل البحث عن المواد (مختلف الأشرطة) ومحتوياتها ونسخها على اعتبار ان لكل مادة عدّة نسخ مثل : نسخ أمان وتحفظ في مكان خاص ونسخة أخرى تسمى نسخة عمل طبق الأصل تستخدم في العمل اليومي بهدف الحفاظ على جودة المواد الأصلية.

(نموذج ١١ نموذج أرشيف النسخ / شكل ١٢ نموذج بحث المطبوعات / شكل ١٣ النموذج الرئيسي لنموذج المشاهدة أو الاستماع الى نماذج من الارشيف)

الخاتمة :

إنا لا نعتقد بان هذا البرنامج في صورته الحالية هو الصورة المثالية والكاملة، ولكن هذا كل ما استطاع المركز ان يفعله حتى الان، وفي اعتقادي اننا مستقبلا سنكتشف بعض الملاحظات وسنسعى حتما الى التطوير كلما كان هذا ضروريا، كما ان جديد التقنية يفرض احيانا تغيير بعض الوسائل باعتبارها أصبحت قديمة واقل فاعلية.. إذن كل ما في الأمر ان العمل قد بدأ وهذا الأهم.

الهوامش

١- عبد العزيز بن عبد الجليل، موقع مؤلفات الكندي الموسيقية من بين معاصريه، أبحاث ومحاضرات مؤتمر ومهرجان الموسيقى العربية العاشر، دار الاوبرا القاهرة ـ ٢٠٠١م

٢- هنري فارمر، الموسيقى والغناء في الف ليلة وليلة

٣- أ.د عصام الملاح، مركز عُمان للموسيقى التقليدية الفكرة والتنفيذ. ٢٠٠٢

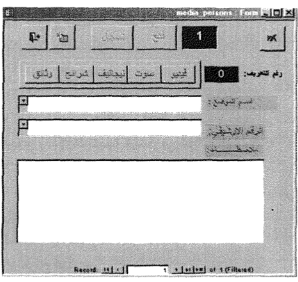
٤- الدكتورة سمحة الخولي، القومية في موسيقى القرن العشرين، ١٩٩٢م

٥- أ د. عصام الملاح، الموسيقى العُمانية وعلم الموسيقى ١٩٩٧م

٦- أ د. عصام الملاح، الموسيقى العُمانية وعلم الموسيقى ١٩٩٧م

٧- المادة في تعريفنا الحالي هي مختلف الأشرطة السمعية والبصرية والفوتوغرافية والوثائق المكتوبة مثل :

* الفيديو - الصوت - الشرائح - النيجاتيف - الوثائق.



شكل ١٣ النموذج الرئيسي لنموذج المشاهدة أو الاستماع الى نماذج من الارشيف



من الهيمنة الخفية إلى «التدافع الواعي»

نحو رؤية لغوية نقدية عربية

عبدالله الحراصي*

تسعى هذه الورقة الى تحقيق هدفين أساسيين، أولهما إلقاء الضوء على بعض المفاهيم الأساسية في الدراسات النقدية اللغوية الغربية وثانيهما محاولة تقديم أطروحة تسعى لتعزيز رؤية لغوية نقدية عربية تقوم على الأسس الفكرية التي قامت عليها النظرية النقدية الغربية، أي تعزيز الوعي بالسلطة وأنماط الهيمنة والاخضاع وما يرتبط بها من تجارب ومفاهيم اجتماعية، وآليات عمل السلطة من خلال اللغة وفيها، ولكن بمنظور يجعل نصب عينيه الانطلاق من تجارب الحياة الاجتماعية العربية التي تختلف جذريا عن التجارب التي مر بها المجتمع الغربي. ولتحقيق هذين الهدفين فإن هذه الدراسة ستنقسم الى قسمين رئيسيين، يتناول القسم الأول منها التجربة النقدية اللغوية الغربية، من خلال إلقاء الضوء على الأسس الفلسفية التي تقوم عليها هذه التجربة وأهم مفاهيمها ومناهجها والأهداف التي تسعى الى تحقيقها. فسيتناول القسم تطور النظرية النقدية الغربية التي انطلقت من الماركسية الى مدرسة فرانكفورت وصولا الى النظريات النقدية اللغوية. بعد هذا سيقدم هذا القسم أهم أهداف النظرية النقدية الغربية ومنطلقاتها الانسانية، ثم يتعرض لبعض المفاهيم الأساسية في هذه النظرية كمفهوم «الوضع البديهي» وقضية القوة/السلطة ومفهوم النقد نفسه، ثم يتبع هذا نموذج على التحليل النقدي للغة مستمد من تحليلات نورمان فيركلاف لطبيعة علاقة الخطاب بالقوى الاجتماعية حيث تكون هذه القوى حاضرة دائما، اما في الخطاب نفسه او بتأثيرها على الوضع الاجتماعي الذي ينشأ فيه او لأجله الخطاب.

أما القسم الثاني فسيتناول بعض مظاهر الرؤية النقدية اللغوية إنطلاقا من الإطار النقدي ذاته، ومن قراءة بعض ملامح حياة المجتمع العربي المعاشة فعليا من جانب وما تعرضت له دراسات اجتماعية عربية من جانب آخر. سيبتدئ هذا القسم بالحديث عن الاطار المؤسسي للرؤية النقدية اللغوية المقترحة حيث يركز على دور الجامعات الاجتماعي، ثم يتعرض على نحو موجز لبعض ملامح إشكاليات الدراسة اللغوية العربية الحالية التي تخلو من الأبعاد النقدية اللغوية في أغلبها. بعد هذا سيقدم هذا القسم بعضا من الملامح المفترضة لهذا الاطار المقترح للنقد اللغوي هي، أولا، اعتبار النقد رؤية جديدة في المجتمع العربي تضاف الى الرؤى الاجتماعية الموجودة، وثانيا ضرورة إعادة تعريف السياسي ومواضع الهيمنة في المجتمع العربي، وثالثا أشكلة الواقع العربي المعاش إنطلاقا من عناصر هذا الواقع، وضرورة فهم عميق للمجتمع العربي رابعا، والموقع غير السياسي المباشر

* كاتب وأكاديمي من سلطنة عُمان

للنقد خامسا، وسادسا ان حضور النقد نفسه في الحياة العربية هو تغيير اجتماعي في حد ذاته. بعد هذه الملامح سيتحدث عن المجالات التي يمكن إجراء دراسات نقدية لغوية عليها، ويمثل على ذلك بثلاثة مجالات هي الخطاب الديني، ووضع الانثى في الأمثال، والأبعاد الاجتماعية للإنترنت في المجتمع العربي. وخلاصة هذا القسم هي حديث عن الهدف المبتغى لهذا النقد، حيث سيجد القارئ محاولة لتطوير مفهوم لمرحلة ما بعد النقد تسعى هذه الورقة الى تسميتها بوضع «التدافع الواعي».

١. النقد اللغوي الغربي

١-١: الأسس النظرية للدراسات النقدية اللغوية الغربية

تطورت الدراسات النقدية للغة من مجموعة من الاطر الفلسفية كان على رأسها الفلسفة الماركسية التي رأت وجود جدلية صراعية تاريخية بين الاطراف الاضعف اجتماعيا، العمال أساسا، والاطراف الاقوى والتي كانت في الغالب القوى الارستقراطية. ويرى البعض أن الماركسية الغربية تحديدا هي الاساس التي قام عليه التحليل النقدي اللغة، ذلك ان الماركسية الغربية، وعلى عكس الماركسيات الاخرى التي اعطت الدور الاساس للأسس الاقتصادية للصراع، قد تمحورت حول دور الثقافة والايديولوجيا في تحديد اشكال العلاقات الاجتماعية وانماط صراع القوى. وقد تجلت هذه الرؤية اساسا في تحليلات كل من غرامشي والثوسر وفوكو وغيرهم. فقد تحدث غرامشي على سبيل المثال عن مفهوم الهيمنة الذي يقوم على اساس فرض الطبقات المهيمنة على الغالبية وقبول الوضع القائم الذي تهيمن عليه هذه الطبقات. وهذه الهيمنة لا تتم الا من خلال الايديولوجيا التي هي منظومة فكرية تحدد البنى والممارسات الاجتماعية التي تسود مجتمعا من المجتمعات والتي تجعل من هيمنة القوى الرأسمالية وانماط العلاقات التي تفرضها امرا عاديا وطبيعيا لا يثير التساؤل. اما التوسر فقد اوضح ان الايديولوجيا ليست فقط منظومة الافكار وانما ترتبط جذريا بالممارسات المادية في المؤسسات الاجتماعية.

أما عند فوكو فالسلطة ليست عنصرا تمتلكه جماعة من الناس تقوم بقمع الآخرين بل انها ظاهرة تعمل في كل البنية الاجتماعية، وهي ليست قوة الدولة او المؤسسات الاخرى كالمؤسسة الدينية مثلا بل انها «تعدد علاقات التأثير التي تلازم المجال التي توجد فيه» .(Foucault 1991: 92) والقوة لديه «ليست شيئا يكتسب او يستولى عليه او يشترك فيه، اي انها ليست شيئا يمسك به المرء او يدعه يبتعد عنه، بل انها تمارس من مواقع لا حصر لها، في تفاعل العلاقات غير المتساوية والمتحركة». كذلك فليس للقوة الاجتماعية موضع محدد فلا جدوى من البحث عنها في موضع ما يصلح ان تكون فيه، بل انها فاعلة في كل مكان في الحياة الاجتماعية، وهي ليست خارج اطار العلاقات الاخرى (كعلاقات التعليم او الجنس) بل انها جزء منها لا ينفصم، فحيثما غابت المساواة وجدت السلطة. يضيف فوكو الى ذلك ان لا مفر من وجود السلطة والقوة الاجتماعية، فلا يوجد هناك مواقع اجتماعية خارج القوة، ولا يمكن لأي امرئ ان يدعي انه في موضع «الحقيقة»، حيث يقول فوكو:

> إن الحقيقة ليست خارج السلطة، ولا تعوزها السلطة، ... ان الحقيقة هي شيء يوجد في العالم، ولا تنتج الا بسبب اشكال متعددة من الإكراه. كما انها تسبب آثارا متكررة من آثار السلطة. ولكل مجتمع منظومة الحقيقة الخاصة به، اي [ممارسة] «السياسة العامة» الخاصة بالحقيقة (Foucault 1980: 131)

الامر الاخر المرتبط بالقوة في المجتمع هو ان القوة لابد ان تلازمها المقاومة دائما، فحيثما وجدت السلطة وجدت المقاومة، اضافة الى ذلك فالسلطة ليست قمعية فقط بل انها منتجة، وكما يقول فوكو فإنها ستكون «أمرا هشا لو كان القمع هو وظيفتها اليتيمة» (Foucault 1980: 59)، وهذه نقطة غاية في الأهمية، فالقضية كما يشير بينيكوك (Penny coot 2001: 92) ليست إن بعض الناس أقوياء (اي ان لديهم القوة) ولهذا فإن لديهم القدرة على التأثير في المعرفة، بل ان كلا من القوة والمعرفة يفترضان بعضهما بعضا. يقول فوكو:

> ينبغي علينا وللأبد ان نتوقف عن وصف آثار السلطة بعبارات سلبية: كالقول ان السلطة «تقصي»، وانها «تقمع» وانها «تتحكم في المعلومات» وانها «ترتدي قناعا» وانها «تخفي». إن الحقيقة هي ان السلطة منتجة، فهي تنتج الواقع (Foucault 1979: 194)

انبثقت عن الماركسية مدرسة فلسفية اجتماعية تسمى مدرسة فرانكفورت، وقد تطورت هذه المدرسة في معهد البحث الاجتماعي بفرانكفورت في ألمانيا بعد الحرب العالمية الاولى في فترة تميزت بزيادة الانتاج ونمو وسائل الاعلام والصناعات الترفيهية، وعاش مفكروها تجربة استخدام النازية والاتحاد السوفييتي الثقافة سلاحا سياسيا. ومن أبرز مفكري هذه المدرسة أدورنو وهوركهايمر وولتر بنيامين وإريخ فروم وهربرت ماركيوز ويورجين هابرماس. وقد

انطلقت هذه المدرسة من فكر ماركس، وشاركه المفكرون فيها بعض مفاهيم فكرة المادية التاريخية، الا ان الهدف الاساسي الذي انطلقت اليه هذه المدرسة كان توسيع إطار النقد الماركسي ليشمل مجالات في الحياة الاجتماعية لم تشملها الدراسات الماركسية التي ركزت على الطبقات الاجتماعية وتفاعلات الإخضاع-الخضوع فيها، لتدرس قضايا مثل أثر السلطة على اللاوعي الجماعي وأنماط حضور الهيمنة السياسية في الظواهر الاجتماعية التي لا تبدو فيها هذه الهيمنة جلية او تلك التي يعتقد ان الهيمنة غائبة تماما فيها، ومن أمثلة ذلك حضور الهيمنة في وسائل الاعلام الرأسمالية، التي عززت هيمنتها بنشر أشكال ثقافية عميقة تغيب العقل النقدي للجمهور، وهي في هذا تختلف عن الدور التاريخي الذي قام به الفن عموما بإعتباره أمرا مدهشا ذا أثر جمالي عميق على الجمهور.

١-٢: منطلقات النقد

إن النظرية النقدية تنطلق من أن ثمة مشكلة في مواضع في حياة المجتمع لا يرى فيها الآخرون مشكلة على الاطلاق. يقول مارك بوستر Marc Poster «ان النظرية النقدية تنطلق من افتراض مفاده اننا نعيش وسط عالم من الألم، وانه يمكن القيام بالكثير لرفع هذا الألم وإن للنظرية دورا حاسما تقوم به في هذه العملية». (Poster 1989: 3, in Pennycook 2001: 6).

إن النظرية النقدية تبحث من هذا المنظور عن مواضع الألم الاجتماعي التي يشعر بها الباحث ولا يراها عادة غيره، رغم معايشة الاخرين بطبيعة الحال لضروب الالم مع بقاء عدم قدرتهم على كشف كنهه وأسبابه. ان النظرية النقدية تهدف اذن الى البحث عن الاشكالي فيما لا يبدو اشكاليا، وكشف هذه المواضع الذي تقوم به النظرية النقدية هو بذاته كشف تاريخي. اي انه في صميم حياة المجتمع، حيث تغدو الممارسة النقدية ممارسة اجتماعية تقوم بأدوار ترتبط بمواضيع دراستها، فدراسة وضع اشكالي اجتماعي تسعى الى تعديل هذا الوضع وليس الى الكشف البريء المنبت. ان النقد الاجتماعي الذي يتحدث عنه هذا المقال هو سعي دائم الى تغيير اجتماعي كما سنرى لاحقا.

ويذكر بينيكوك في كتابه «اللسانيات التطبيقية النقدية» قصة طريفة تدل على اهداف مدرسة فرانكفورت، فقد زار هابرماس وهو أحد أبرز المنظرين النقديين هربرت ماركيوز، وهو سلفه في النظرية النقدية ومؤلف كتب نقدية بارزة مثل كتاب (One Dimensional Man) الانسان ذو البعد الواحد»، وكان ذلك قبيل احتفال ماركيوز بعيد ميلاده الثمانين، حيث تناقش الاثنان مطولا عن شرح الأساس المعياري للنظرية النقدية، وبعد عامين زار هابرماس ماركيوز في وحدة العناية المركزة في احد المستشفيات، وحينها عاد ماركيوز الى حوارهما الذي دار قبل سنتين وقال لهابرماس «انظر، انني اعلم أساس الحكم القيمي الذي نتبناه- انه يكمن في الرحمة والرأفة compassion، اي مواساتنا الاخرين في آلامهم» .(Habermas 1985: 77).

١-٣ أهداف النقد

ان ممارسة النقد في مجتمع من المجتمعات يضع الباحث في لب القضية الاجتماعية، فالنقد يلامس عصب القوى الاجتماعية وتفاعلاتها، ويدخل ويتدخل في هذه التفاعلات طرفا مشاركا أساسيا يمثل الوعي البحثي. ومن منطلق الوعي بهذا الدخول والتدخل فإن على النقد اللغوي نفسه ان يحدد أهدافه من عملية النقد هذه. والحقيقة ان النقد اللغوي قد تعرض لهجوم عنيف من قبل كثير من الباحثين الذي تقع أطرهم النظرية خارج النقد الاجتماعي، ويقوم هذا الهجوم على أن النقد اللغوي يقدم صورة سوداوية عن اللغة ولا يرى فيها الا هيمنة وخضوعا وإخضاعا، وإن هذا النقد يتم بلا هدف علمي حقيقي، الا ان بعض الباحثين النقديين اللغويين الغربيين قد تصدوا للرد على هذا الطرح الذي يشكك في موضوعية أهداف هذا النقد وفائدته الاجتماعية، فيقول فيركلاف في كتابه «اللغة والقوة»:

> ان الهدف الأكثر عملية هو المساعدة بزيادة الوعي باللغة والسلطة، وخصوصا كيفية مساهمة اللغة في إخضاع البعض لهيمنة البعض الآخر. وإن أخذنا تركيزي على الايديولوجيا فإن هذا يعني مساعدة الناس على رؤية مدى قيام لغتهم على افتراضات مسلم بها والسبل التي تتشكل بها هذه الافتراضات المسلم بها ايديولوجيا من خلال علاقات القوة. وعلى الرغم من انني سأرسم صورة محزنة بعض الشيء للغة التي يزداد استخدامها في الهيمنة والاضطهاد الا انني أتمنى ان يوازن هذه الصورة المحزنة ايماني بقدرة بني البشر على تغيير ما صنعه بني البشر، فالمقاومة والرفض ليسا ممكنين فحسب بل انهما يحدثان دائما، الا ان فعالية المقاومة وتحقيق التغيير يعتمدان على تطوير الناس لوعي نقدي بالهيمنة وأشكالها، بدلا من تجربة هذه الهيمنة والعيش فيها.
> (Fairclough 1989: 4)

ففيركلاف يستخدم مفاهيم لم يألفها البحث العلمي كأهداف للممارسة البحثية مثل «تقديم العون» و«مساعدة الناس»

والرغبة في عالم أفضل من خلال إبراز ما لا يبرزه البحث العلمي الاجتماعي عادة. ونجد نفس أفكار هذه المنافحة عند بينيكوك عن «المستقبلات الفضلى» (والمستقبلات هي جمع مستقبل)، ويشير الى ان بعض الممارسات النقدية قد سعت الى تجاوز الاتهام بالسوداوية في رؤية العلاقات الاجتماعية من خلال تقديم رؤى مثالية تتمثل في أشكال مغايرة للواقع المعاش الذي تنتقده هذه الدراسات، ويتم هذا بالتركيز على ما يقدمه هذا الوعي النقدي من إمكانيات تغييرية للواقع. الا ان بينيكوك يعتقد ان هذه الاهداف تحمل أصداء التكلف والمبالغة التي طرحتها الحداثة الغربية، ويضيف:

> ربما يقدم مفهوم المستقبلات الفضلى preferred futures نظرة جماعية وأضيق مدى بعض الشيء عن الهدف الذي نبتغي الوصول اليه. الا ان هذه المستقبلات الفضلى يجب ان تقوم على حجج أخلاقية تدافع عن السبب الذي يجعل الامكانيات البديلة أفضل [من الواقع الموجود]. ولهذا السبب فإن الاخلاق يجب ان تكون لبنة أساسية في بناء اللسانيات التطبيقية النقدية. (Pennycook 2001: 8)

على الرغم من التباين الجلي بين الهدف المتمثل في تعزيز وعي الناس بواقعهم والسعي الى تغييره من خلال تعريفهم بأنماط السلطات وآليات عملها من خلال اللغة (كما هو عند فيركلاف مثلا) والهدف الأعم الذي لا يتحدث عن واقع مباشر بل عن البحث عن أشكال مستقبل أفضل من الواقع الحالي حسب معايير أخلاقية (كما هو عند بينيكوك) الا ان الاثنين ينطلقان من منطلق واحد هو إشكالية الواقع الاجتماعي الذي تخفي فيه السلطات نفسها وحضور آليات قمعها وهيمنتها وإخضاعها للناس، وضرورة إبراز هذا الواقع المختل والذي يعززه فقدان الدراسات النقدية عنه من خلال حضور هذه الدراسات والتزامها الاجتماعي. وكما ان لا خلاف حول نقطة المنطلق، اي الوضع الاجتماعي الاشكالي المختل، فإن الخلاف على الهدف ليس خلافا جذريا بل هو في مدى إمكانية التحقيق فحسب، فالرأيان يسعيان الى مستقبل أفضل يقوم على الايمان بأن الانسان لديه قدرات يعي بها نفسه ومجتمعه من جانب، وقدرات تمكنه من خلال هذا الوعي من ان يغير هذا الواقع الى واقع أفضل تكون فيه السلطات والقوى الاجتماعية بارزة لدى أفراد المجتمع بفضل الدراسات النقدية.

١-٤: «الوضع المألوف البديهي» وأشكلة المسلمات

تقوم الدراسات النقدية على ان الظواهر المألوفة البديهية في الحياة الاجتماعية والتي لا تستوقف أحدا من الناس في العادة تختزن في حقيقة الأمر الكثير من أنماط الهيمنة الاجتماعية وتخفي الكثير من أنماط الإخضاع والخضوع الاجتماعيين. وإزاء هذا فإنه ينبغي على البحث العلمي التشكك إزاء أي وضع اجتماعي مقبول وغير اشكالي في السطح، وهذا التشكك يقوم على نزع هذه الالفة لإبراز المسكوت عنه. وينبغي هنا إلقاء الضوء على مفهومين أساسيين في منهج التحليل النقدي للغة هما مفهوم «الألفة» او «الوضع المألوف البديهي» common sense ومفهوم «نزع الألفة» defamiliarization او ما يسميه بعض الباحثين بـ«أشكلة المسلمات». Problematizing givens.

مفهوم «الوضع المألوف البديهي»

يكون الانسان كائنا طبيعيا في مجتمع من المجتمعات حينما تكون ممارساته الاجتماعية ضمن توقعات غيره من افراد ذلك المجتمع، وهنا فإن الانسان الطبيعي هو ذلك الانسان الذي لا يلاحظه الاخرون لأنه يتصرف بحسب المعايير التي ينتظرها الناس منه ولا يخالفها بوجه من الوجوه. وفي حالة اللغة فإن الانسان العادي هو ذلك الانسان الذي لا يقول الا ما يتوقعه الاخرون منه وبالطريقة التي يتوقعون منه استخدامها، اي ان ما يقوله لا يصطدم مع افتراضاتهم المسبقة حول انتاج النصوص في المجتمع الذي يعيش فيه. ان هذا الوضع العادي هو الذي تسميه النظرية النقدية «الوضع المألوف البديهي».

كان المفكر الايطالي انطونيو غرامشي من أوائل من تعرض لقضية الأوضاع المألوفة، حيث تتحكم في السلوك البشري فلسفة خفية ضمنية يتقبلها الناس عموما وتشكل خلفية للسلوك. ان «الأوضاع المألوفة» ذات ارتباط قوي بالايديولوجيا والسلطة في المجتمع، حيث انها تعزز من العلاقات المختلة التوازن في المجتمع. والايديولوجيا حاضرة دائما في كل ممارسة اجتماعية ولهذا لا يمكن الفصل بين سلوك ايديولوجي الطابع وآخر منزوع الايديولوجيا وانما هناك درجات خضوع للايديولوجيا في كل سلوك بشري.

ويشير فانديك إلى ان آراء غرامشي حول الايديولوجيا هي أحد المصادر الفكرية التي نبع منها مفهوم «الوضع البديهي»:

> ما ان تقبل جماعات ويقبل أفراد ايديولوجيا مهيمنة بإعتبارها تعبيرا عن أهدافهم ورغباتهم ومصالحهم حتى تتحول الايديولوجيات الى معتقدات يتم التسليم بها وتصبح وضعا مألوفا. وتكون الهيمنة الايديولوجية «كاملة» حينما لا تملك الجماعات المهيمن عليها القدرة على التمييز بين مصالحها ومواقفها الخاصة بها ومصالح ومواقف الجماعات المهيمنة. (van Dijk 1998: 102)

إن فكرة الأوضاع المألوفة الخالية من أي أثر للإكراه وحقيقتها الايديولوجية الموغلة في تفاعل القوى أدركها ابن خلدون في حديثه عن تقليد المغلوب لغالبه حيث يقول في الفصل الثالث والعشرين من المقدمة ان «المغلوب مولع أبدا بالاقتداء بالغالب في شعاره وزيه ونحلته وسائر أحواله وعوائده والسبب في ذلك أن النفس أبدا تعتقد الكمال في من غلبها وانقادت إليه إما لنظره بالكمال بما وفر عندها من تعظيمه أو لما تغالط به من أن انقيادها ليس لغلب طبيعي إنما هو لكمال الغالب»، ان ما يتحدث عنه ابن خلدون هنا هو ضرب من تطبيع الهيمنة شبيه بما تتحدث عنه النظرية النقدية، حيث يغدو سلوك الطرف الأقوى «طبيعيا» لا يثير تساؤل الشخص الخاضع لهذه الهيمنة، ويتم هذا في مستويات فردية (كما يتأثر الابن بالأب) ومستويات أكبر كتأثر الرعية بالحاكم او السلطة وكحالة الاندلس التي أشار اليها ابن خلدون.

مفهوم نزع الألفة وأشكلة المسلمات

يقترح دين (Dean 1994) مفهوما يسميه «أشكلة المسلمات» Problematizing givens وهذه الممارسة نقدية لأنها «ليست على استعداد لأن تقبل العناصر المسلم بها في واقعنا، والتفسيرات «الرسمية» التي تفسر الكيفية التي جعلتنا على النحو الذي نحن عليه». (Dean 1994: 4, in Pennycook 2001: 7) ومعنى هذا إثارة الاسئلة حول الامور المسلم بها والمفترضة والتي لا تثار حولها الأسئلة بعد أن أصبحت أمورا طبيعية مألوفة في الحياة الاجتماعية. ومفهوم «أشكلة الواقع» قريب من مفاهيم أخرى كمفهوم defamiliarization أي «نزع الألفة» الذي تحدث عنه فاولر وحدد معناه بأنه «استخدام استراتيجية ما لتدفعنا الى ان نرى، وأن نكون نقديين». (Fowler 1996: 57).

١-٥ ما هي القوة/السلطة؟

القوة هي القدرة على التأثير في عنصر او أكثر من عناصر محيط اجتماعي معين، والقوة ترتبط بذلك بمفهوم «السياسي» الا ان مفهوم «السياسي» لا يراد به فحسب الظواهر السياسية المألوفة كالدولة والصراع السياسي والانقلابات والحروب وسواها، بل ان السياسي يوجد في كل مناحي حياة الانسان وهو يمتد ليشمل كل ما له أثر على الانسان، لأن معنى الأثر والتأثير هو إعمال سلطة ما لقوتها في سلوك الآخرين. ان وصف فعل ما بأنه فعل سياسي إذن لا ينحصر بأفعال الجماعة من الناس الذين يطلق عليها اصطلاحا بالسياسيين، اي الافراد الذين يدخلون في تفاعل القوة التي يعرفها المجتمع بأنها سياسية، بل انه يمتد ليشمل الافعال التي تبدو نائية عن السياسة التقليدية كعلاقة الطبيب بالمريض وعلاقة المدرس بالتلميذ، وعلاقة الأب او الأم بأبنائهم وبناتهم.

١-٦: ما هو النقد؟

ولابد لأي نظرية ان تحدد مصطلحاتها ومفاهيمها الأساسية تحديدا يختلف عما يقدمه الفهم العام غير البحثي لهذه المصطلحات والمفاهيم، فقد يستخدم الفهم العام مصطلحات تستخدمها نظرية من النظريات الا ان استخدام أي نظرية رصينة لمصطلح ما لابد ان يقوم على اسس واضحة محددة ولأهداف واضحة محددة كذلك، وهو بخلاف الاستخدام العام للمصطلحات الذي يتأثر بعناصر اجتماعية تختلف عن العناصر المؤثرة في البحث العلمي ومناهجه. ومن أمثلة هذه المصطلحات مصطلح «النقد» الذي يشكل أحد أعمدة النظرية النقدية اللغوية. ينبغي هنا التمييز بين ثلاثة استخدامات لهذا المصطلح:

(١) **النقد في الفهم العام:** كثيرا ما تشيع كلمة «النقد» في الفهم العام وفي الخطاب العام لتعني ابراز مثالب ظاهرة من الظواهر في المجتمع، وهو إبراز لا يخفي، حينما يتم وضعه تحت الدراسة الواعية، انغماسه المباشر في تفاعلات قوى اجتماعية، فالنقد الذي يوجه مثلا أعضاء في برلمان معين لممارسة مؤسسة ما يعني ان خطاب هؤلاء الاعضاء يتكون من عناصر تقدم للناس على انها تكشف الفجوة بين ما ينبغي ان يكون عليه واقع اجتماعي محدد (ولنقل على سبيل المثال الاستخدام الامثل للمال العام) والواقع الذي يتميز ببنى وتفاعلات عناصر تبتعد عن هذا المثال (اي حينما يكشف هؤلاء الاعضاء مثلا ما يعدونه «إهدارا للمال العام»). إن هذا النقد لا يمكن اعتباره نقدا اجتماعيا بل انه نقد مجتمعي، اي انه يحدث داخل المجتمع ومن قبل جماعات هي في لب التفاعل داخل المجتمع وليست معنية بأطر نظرية تسندها لرؤية ما تتجاوزه الفجوات الجالبة للنقد هذه بين ما يعتبر مثالا وما يقدم بإعتباره واقعا، فالقضايا الاجتماعية تطرح في مستوياتها السفلى والصغيرة ولأهداف قصيرة المدى في العادة كتغيير مسؤول او سياسة ما وما شابهها من آثار.

(٢) **النقد في الدراسات الأدبية:** تستخدم كلمة «النقد» في هذه الحالة لتحليل نص أدبي او مجموعة من النصوص الأدبية بهدف يتعلق بعناصر النصوص الأدبية كإبراز ناحية جمالية معينة ضمن نظرية أدبية او رؤى شعرية معينة. ويمكن التمثيل

على هذه بالدراسات النقدية التي تتعرض لشعراء او روائيين او سواهم من منتجي النصوص الأدبية، وقد تتجاوز النصوص لدراسة ظواهر أدبية معينة. والملاحظ في هذا الاطار ان كثيرا من النقد العربي يخلو هو الاخر من أطر نظرية وأهداف منهجية واضحة، وكثير منه لا يبتعد عن سعي لتأطير كتابي لإنطباع يشعر به كاتب هذا النقد تجاه نص او ظاهرة أدبية محددة. كما ان هناك مثلبة أكبر تتعلق بطبيعة النقد الأدبي ذاته تتمثل في ان هذا النقد، في الأغلب، يشبه الدراسات اللغوية التقليدية التي تتعامل مع وحدات لغوية صغرى، حيث انه يتعامل مع النصوص كوحدات صغرى منبتة من واقعها الاجتماعي الأكبر وتفاعلات القوى الاجتماعية وعلاقات الاخضاع-الخضوع فيه. فالنصوص يتم تقديمها بإعتبارها فاعلة فعالية فردية في إطار الجمالية والشعرية ولا يتم تجاوز ذلك لتشكيل أبعاد هذه الجمالية والشعرية اجتماعيا.

(٣) **النقد في النظرية النقدية**: النقد هنا ليس انتقادا، اي كشف مثالب شخص او جماعة اجتماعية على مستوى التفاعلات الاجتماعية الصغرى، وليس تحليلا لنصوص لكشف حضور او غياب جمالياتها، لكنه سعي بحثي يسعى جهده لكشف الارتباط الجوهري بين الاستخدام اللغوي (انتاج النصوص اللغوية واستهلاكها) وظواهر اجتماعية كبرى كالهيمنة الاجتماعية والسلطة وفقدان المساواة في المجتمع وغيرها من القضايا ذات العلاقة بالاختلال غير الواعي الناتج عن بنية السلطة وتفاعلاتها في مجتمع ما. ومن أهم ما يدرسه هذا النقد كيفية استخدام اللغة لتعزيز سلطة مجموعة اجتماعية ما على نحو يثبت هذا الاختلال في تفاعلات السلطة الاجتماعية، وبهذا فإن آلية النقد الاساسية هي الربط بين الوحدات الصغرى (اللغة بمستوياتها المتعددة من الكلمة الى النص الى الخطاب) بالوحدات الكبرى في المجتمع (الجماعات ذات القوة الاجتماعية وتلك المهيمن عليها والمجموعات التي ترفض هذه الهيمنة وتقابلها بمقاومة من خلال اللغة).

١-٧: نموذج على النقد اللغوي:

التحليل النقدي للخطاب

يميز فيركلاف (Fairclough 1989) بين بعدين من أبعاد علاقة السلطة باللغة، السلطة الموجودة في الخطاب والسلطة المتخفية خلف الخطاب.

السلطة في الخطاب

يمكن في هذه الحالة للباحث النقدي اللغوي ان يحلل عناصر النص الذي يدرسه في مستويات اللغة المختلفة ليبحث عن مواضع حضور السلطة الاجتماعية في هذه العناصر. ويضرب فيركلاف مثالا على حضور السلطة في الخطاب في تحليل لحوار دار بين استاذ طب وأحد طلبة الطب المتدربين اثناء زيارة وحدة المواليد الخدَج في احد المستشفيات، وهو حوار يتميز بمقاطعة الطبيب لطالب الطب أثناء محاولته الحديث، ويفسر فيركلاف هذه المقاطعة بأنها لا تنبع من رغبة في الهيمنة على مجرى الحديث بل في الهيمنة على مساهمة الطالب في الحوار. وإضافة الى المقاطعة فإن هناك أمورا اخرى تدل على ممارسة السلطة الاجتماعية في الحوار، فالكلمات التي كان يقولها الاستاذ للطالب لتشجيعه مثل كلمة «حسن جدا» very good «كلامك مضبوط» thats right (وتماثلها في اللهجات العربية كلمات مثل «شاطر» و«ممتاز» وغيرها) تدل على غياب التساوي في هذا الحوار، حيث ان الطبيب لم يكن ليجرؤ على استخدام هذه الكلمات في حديث مع شخص يعتبره مساويا له او أقوى منه إجتماعيا.

ان معنى ان يكون الخطاب حاملا لقوة او سلطة اجتماعية هو ان يتمكن المشاركون الأقوياء في هذا الخطاب من التحكم في ما يقوله المشاركون غير الاقوياء وفي تقييد قدرتهم على استخدام اللغة لكبح هذا التحكم. وأنواع الكبح اللغوي تشمل في رأي فيركلاف:

(١) المضمون (اي مضمون ما يقال في النصوص)

(٢) طبيعة العلاقات بين الافراد المشتركين في الخطاب

(٣) المواقع التي يموضع كل منهم نفسه فيها .(Fairclough 1989: 46)

فالطالب في المثال المشار إليه آنفا محدود فيما يقوله من مضمون لغوي، حيث انه مطالب ان يقوم بفحص طبي حسب نظام معروف سلفا، فهو يمارس علاقات مهنية مع المريض ولكن علاقة خضوع أمام الطبيب الاستاذ، ويمارس دور الطبيب المستقبلي إضافة الى دور الطالب. ولهذا المضمون والعلاقات والمواقع دور أساسي فيما يقال لغويا.

كما يمكن رؤية حضور السلطة في الخطاب حينما يكون الفرد ضعيفا لا يتحدث لغة الشخص الأقوى منه في موقف يهيمن عليه الشخص الأقوى اجتماعيا، وتتجلى أبرز أمثلة هذا الضرب من حضور السلطة في الخطاب في حالات تسمى لقاءات «حراسة البوابات» gatekeeping encounters (كحالات مقابلات المتقدمين للوظائف الذي ينتمون الى جماعات إثنية تختلف عن الأغلبية الثقافية)، ويشير فيركلاف الى ان أفراد الطبقة الوسطى من البيض هم «حراس البوابات» في مقابلات

التقدم للوظائف في بريطانيا.(٤٧) وتفترض الجماعة المهيمنة في هذه الحالات ان المتقدم للوظيفة يعلم بأساليب ممارسة المقابلات التي حددتها الجماعة الأقوى اجتماعيا، «ولهذا ففي حالة ان قدم المتقدم للوظيفة ما يعد اجابة هزيلة او ضعيفة او غير ذات علاقة بالحديث فإنه من الأرجح ان يتم اعتبارها دلالة على فقدانه المعرفة او التجربة اللازمة، وعلى عدم تعاونه وغيرها من دلائل فقدان الكفاءة، ويندر ان يفهم من مثل هذه الاجابات إمكانية وجود سوء في التواصل مع المتقدم نتيجة للإختلافات في التقاليد الخطابية» (٤٨). ويحلل فيركلاف مثالا على ذلك من مقابلة لوظيفة موظف مكتبة مع احد الافراد الذي ينتمون الى أقلية ثقافية امريكية:

الموظف: ما الذي يعجبك في المكتبة؟

المتقدم للوظيفة: الذي يعجبني في المكتبة من ناحية الكتب؟ اما من ناحية المبنى بأكمله؟

الموظف: هل هناك اي نقطة تريد ان ...

المتقدم للوظيفة: آه، كتب الاطفال، لأن لدي طفل، والاطفال ... تعرف، هناك كتب كثيرة، تعرف، كتب تعجبهم وتعجبني انا أيضا

يعلق فيركلاف على هذا الحوار بالقول ان لغة المتقدم للوظيفة صحيحة نحويا (في النص الانجليزي) ولهذا فإن الموظف تجاهل ان سوء التواصل مع المتقدم قد ينجم عن وضع ثقافي مختلف. حيث فشل المتقدم في فهم ما يقصده الموظف على النحو الذي يتوقعه الموظف الذي كان يقصد أمورا مهنية وليست شخصية كما فسرها المتقدم. والسلطة الاجتماعية حاضرة في الخطاب هنا أيضا، فليس هناك اي سبب جوهري يمنع المتقدم للوظيفة من الحديث عن ارتباط بين رؤيتهم للوظيفة واهتماماتهم الشخصية، وان ما كان يتوقعه الموظف ليس الا نتاج ثقافة معينة لا يشاركه اياها المتقدم للوظيفة. ان طبيعة الخطاب هنا تكشف عن هيمنة للبيض في أمريكا على الاقليات العرقية كالآسيويين والسود وهو نوع من العنصرية المؤسسية institutionalized racism.

والخطاب ميدان للهيمنة في النصوص المكتوبة كذلك، وهو ما نجده في حالة النصوص الاعلامية التي تخفي في العادة أنماط الهيمنة الموجودة فيها. وكتاب النصوص الاعلامية يخاطبون جمهورا واسعا من الناس ولهذا فإنهم يضعون في أذهانهم متلقيا مثاليا لنصوصهم. وعادة ما تمارس وسائل الاعلام تأثيرها على نحو ممنهج حيث تكرر الاخبار على نحو يحدد طبيعة ما يتلقاه المجتمع من رؤى حول الاحداث من وسائل إعلام. تكمن الهيمنة في النصوص الاعلامية في ان لدى منتجي النصوص الاطار المؤسسي لانتاج الخطاب وهم الذين يمتلكون حقوق انتاج الخطاب، ولهذا فإنهم يتحكمون في ما ينشر وما لا ينشر، وفي كيفية عرض الاحداث. كما ان مصادر الاخبار تكون في العادة من الاطراف الاقوى في المجتمع كالسياسيين والرأسماليين، ويندر ان يؤخذ الخبر من جماعات ضعيفة اجتماعيا كالطبقات المتدنية في وضعها الاجتماعي او المالي كالفقراء او العاطلين عن العمل.

السلطة خلف الخطاب

يقول فيركلاف ان فكرة «السلطة خلف الخطاب» تعني ان كل النظام الاجتماعي للخطاب يعامل كوحدة واحدة ويعد بأكمله تأثيرا خفيا من تأثيرات السلطة. ويناقش فيركلاف بعدا واحدا من أبعاد حضور السلطة خلف الخطاب هو بُعد توحيد اللغة standardization حين يتم التعامل مع إحدى اللهجات بإعتبارها اللهجة المعيارية او بإعتبارها لغة قومية وهو ما حدث بالنسبة للغة الانجليزية، وهذه العملية ذات ابعاد اقتصادية اجتماعية، فاللغة القياسية ضرورة اقتصادية لأنها تطور الاتصال بين الافراد المشتركين في النشاط الاقتصادي الذي يتمكنون بإستخدام هذه اللغة من التفاهم، كما ان لها ضرورة سياسية حيث ان لها دورا أساسيا في تأسيس الامم والشعوب، وخصوصا نمط الدولة-الامة.

وإضافة الى هذا الشكل من حضور السلطة خلف الخطاب فإن فيركلاف يشير الى شكل آخر هو الوصول الى الخطاب، ويشير الى ان ما يسمى بالكلمة الحرة free speech ليس الا خرافة، ويضرب مثلا على ذلك امكانية الوصول الى الخطاب في الطقوس الدينية في الكنائس حيث لا يمكن ان يرأس قداسا في كنيسة الا القسيس، وهو نوع من حكر الوصول الى الخطاب بالنسبة لآخرين، بل انه لا يمكن لأي شخص ان يكون قسيسا الا اذا مر بمرحلة انتقاء صارمة يتم البحث فيها عمن تنطبق عليه الشروط كأن يكون مؤمنا كفؤا لديه مؤهل أكاديمي مناسب، إضافة الى الأمانة والاخلاص والفضيلة.

ومن الكوابح الاخرى التي تمنع البعض من الوصول الى الخطاب كابح الرسميات formality، ورسمية الخطاب سمة لازمة في كثير من المواقف الاجتماعية والخطابية وخصوصا تلك التي تتطلب الهيبة، والتي تضيق امكانية الوصول اليها بالنسبة لعامة الناس. والرسمية، كما يقول فيركلاف، عامل فاعل في منع الكثيرين من الناس من الوصول الى الخطاب لأنها تفرض كثيرا من الشروط الخطابية التي تختلف كثيرا عن الخطاب العادي، والقدرة على تحقيق هذه الشروط ليست

مقسمة على نحو عادل بين الناس. ويضيف فيركلاف: فيما يتعلق بالمضمون فإن الخطاب في الموقف الرسمي يخضع لكوابح استثنائية على الموضوع وأهميته وفي انماط التفاعل المعتادة الثابتة. اما فيما يتعلق بالفاعلين فإن الهويات الاجتماعية للمؤهلين لإتخاذ مواقع فاعلة في خطابات المواقف الرسمية يتم تحديدها على نحو أكثر صرامة من المعتاد، وعلى اساس مواقع الافراد ومنزلاتهم العامة، كما هي حالة الكوابح التي أشير اليها حول من يسمح له ان يرأس قداسا في طقس ديني. وفيما يتعلق بالعلاقات فإن المواقف الرسمية تتميز بتوجه استثنائي تجاه وبصناعة الموقع (الاجتماعي) والمنزلة و«المظهر الخارجي». فالقوة والمسافة الاجتماعية معلنان، ولهذا فإن هناك نزعة قوية ناحية اللطف politeness الذي يقوم على ان ادراك التمايزات بين قوى الافراد ودرجات المسافة الاجتماعية وهلم جرا، ويستهدف من هذا اللطف اعادة انتاج أوضاع القوى هذه بدون أي تغيير. (Fairclough 1989: 66)

ان فيركلاف يلخص في التحليل السابق ما قدمه كثير من الدراسات النقدية اللغوية حول اللغة والسلطة، فيمكن للمحلل النقدي اللغوي ان يبحث عن آثار القوى الاجتماعية في نص من النصوص، مكتوبا كان ام محكيا، ويمكنه ان يرى من خلال هذا التحليل ان هناك كوابح تحد من الخطاب من ناحية المضمون حيث لا يسمح لكل من يريد ان يقول شيئا ان يقوله كما يريده لأن هناك قوة أقوى تمنع ذلك المضمون، كما يمكن رؤية مواقع المشاركين في الخطاب في خارطة القوى الاجتماعية من خلال النصوص إضافة الى ما تحمله تلك النصوص من دلائل لغوية على طبيعة العلاقة غير المتساوية بينهم. كما ان الهيمنة قد تكون حاضرة ليس في الخطاب نفسه بل خلفه، اي ان الوضع الاجتماعي الذي يظهر فيه او لأجله النص يحد بأكمله من إنتاج خطابات أخرى تباين الخطابات ذات السلطة. ففي حالة اللغة العربية مثلا، لا يمكن لمن لا يستطيع الحديث باللغة الفصحى مثلا (كأن يكون فلاحا من قرية عمانية لم يتعلم القراءة او الكتابة) ان يستضاف في برنامج حواري في وسيلة إعلام مرئية او مسموعة، رغم إمكانية مساهمته الفعالة في موضوع الحوار، وذلك لهيمنة الفصحى، أضف الى ذلك ان آليات اختيار منتجي الخطاب في بعض المواضع تحد من الذين «لا تنطبق عليه الشروط» من القدرة على انتاجه، ولهذا فإن الخطاب الذي يظهر للعلن للناس، إضافة الى حضور السلطة في عناصره، يخفي الهيمنة التي منعت آخرين من انتاج خطاباتهم الموازية له. ان الايديولوجيا التي تشكل القوى الاجتماعية سواء في الخطاب ام خلفه هي قضية أساسية في النظرية النقدية اللغوية وهو ما سيتعرض له القسم التالي.

٢: نحو رؤية نقدية لغوية عربية

٢-١: الإطار المؤسسي للنقد في المجتمع العربي

تعرض بعض الباحثين لأهمية دور المؤسسات في تعزيز الوعي النقدي بحضور السلطات في الحياة الاجتماعية على وجه العموم وتفاعل السلطة–اللغة على وجه الخصوص، فقد شكا كل من تشولياراكي وفيركلاف (Chouliaraki and Fairclough 1999: 8) من تحول خطير تعيشه الجامعات في بريطانيا والدنمارك ينتقل بها من وضعها الذي عاشته طويلا كمؤسسات عامة تهتم بالشؤون العامة وتتميز بالحرية في ممارساتها العلمية بما فيها الممارسة النقدية للقوى الاجتماعية الى وضع مؤسسات السوق التي تتأثر بما يتأثر به السوق من عناصر العرض والطلب وتفاعلاته ذات الطابع الإقتصادي أساسا. وعلى الرغم من اعتراف تشولياراكي وفيركلاف بتأثر الجامعات بالمؤثرات الاقتصادية الا انهما يؤكدان على رفضهما إضعاف دور الجامعات وجعلها أداة بيد أصحاب النفوذ الاقتصادي. كما يشيران الى عامل آخر وهو ان دخول الجامعات المعترك الاقتصادي يؤدي كذلك الى بتر علاقة الجامعات بالمجتمع وتفاعلاته وصراعاته خارج الاطر الاقتصادية. ان النقد الاجتماعي الذي تقوده الجامعات ينبغي الا يكون سجينا داخل أسوار الجامعات فحسب بل ان من الواجب انطلاقه نحو المجتمع حيث انه يتأثر أيما تأثر بالواقع الاجتماعي وتفاعلاته. ان النقد لابد ان يكون مسايرا او تابعا زمنيا لدراسات اجتماعية، ومثل هذا الوعي النقدي لا يمكنه ان ينمو، بحسب الظروف الاجتماعية الحالية، الا في الجامعات العربية، وهذا يثير قضية جوهرية حول دور الأكاديمي العربي ورؤيته لمحيطه الاجتماعي ورؤيته لدوره في هذا المحيط.

ان تعزيز مكانة النقد الاجتماعي في الجامعات العربية أمر دونه مصاعب جمة، ليس أقلها غياب الوعي النقدي أصلا. تتميز الجامعات العربية بغياب البحث العلمي الاجتماعي ذي الصبغة النقدية (هذا اذا تم تجاوز غياب البحث الاجتماعي أصلا حين يقارن نتاج الجامعات العربية بنتاج غيرها من الجامعات)، فالبحث الموجود ذو صبغة تقبلية لأوضاع المجتمعات العربية، ويتميز بقبوله لحضور القوى الاجتماعية، وهو قبول غير واع بل انه قبول الجاهل اجتماعيا. ان معنى هذا ان السلطات الاجتماعية العربية قد نجحت الى حد كبير في

التأثير الاجتماعي الى حد ان الجامعات، وهي التي يفترض ان تكون مراكز البحث الرئيسية في المجتمع العربي (اي المراكز التي تثير الاسئلة)، غدت مغيبة عن التفاعل الحقيقي مع المجتمع، تبحث، حينما تبحث، في قضايا سكونية وبمناهج سكونية. ومرد ذلك، اضافة الى الجهل النظري، البعد عن مواطن الشبهة النقدية، وهو أمر برغم سلبيته الا ان المرء ينبغي ان يشدد على جوانبه الايجابية. ان البعد عن مواطن الشبهة النقدية يفترض وعيا انطباعيا قبل-بحثي ناقد، الا انه خاضع خضوعا تاما للقوى الاجتماعية، ولن يتحول الى وعي نقدي اجتماعي الا اذا تحول هذا الوعي الانطباعي قبل البحثي الى وعي بحثي نصي، اي ان يتحول الانطباع الناقد الى خطاب يرى تفاعلات عناصر المجتمع ويتأثر بها ويؤثر فيها.

إضافة الى غياب الوعي النقدي او حضور الانطباع النقدي قبل البحثي فقد ظهرت بعض المحاولات البحثية في (او على يد من ينتمون الى) بعض الجامعات العربية، الا انها محاولات تتسم بسمات تحد من قدرتها على الدخول الجاد والواعي في معترك التفاعل الاجتماعي وكشف حضور السلطة في ثنايا حياة المجتمع، ومن أمثلة هذه النماذج كتاب عبدالله الغذامي «النقد الثقافي» وهو كتاب ينبغي التوقف عنده لما يحمله من طروحات كبيرة تقترب من افكار النظرية النقدية.

أول ما ينبغي قوله عن هذا الكتاب هو غياب المرجعيات النظرية النقدية فيه، فنقده لما يسميه النسق ينطلق من ان هذا النسق يناقض «العقلانية» حيث يتكرر في الكتاب انتقاد محدد للبلاغة التقليدية وهو انها تغيب العقل (انظر الغذامي ٢٠٠٠:٨٢)، ونجد ايضا ان الغذامي ينتقد أدونيس لأن لديه «عداء خاصا، وهو عداء نسقي، لكل ما هو منطقي وعقلاني»(٢٨١).

كما نجد الغذامي الاخلاقي في حربه على «العيوب» النسقية. واستخدام كلمة «العيوب» يحيل الى خلفية نظرية تفترض السلامة الاخلاقية والثقافية، فما المقصود بالعيوب؟ كيف يمكن تسمية او وصف ظاهرة معينة بأنها «عيب» نسقي؟ ما يمكن قوله هنا هو ان استخدام الغذامي لمصطلح «العيب» (هذا اذا تم تجاوز الشحنة الاخلاقية التي يحملها) استخدام تنقصه الدقة الى حد كبير، كما هو الحال في الاقتباس التالي من مقدمة الكتاب: «لقد آن الاوان لأن نبحث في العيوب النسقية للشخصية العربية المتشعرنة»(٧). ان استخدام العيوب النسقية هنا غير دقيق، فإن كان المقصود بالعيوب هو تلك الظواهر التي تعتبر نتائج طبيعية لخطاب ما في «نسق» ما، إن وجد هذا الخطاب والنسق، لما كانت تلك الظواهر «عيوبا» بل انها دلائل على نجاح النسق والخطاب. ان مصطلح «العيوب النسقية» يفترض ان النسق الموجود غير منسجم في ذاته وغير مترابط كما تظهره بعض ظواهر خلل النسق (لا الخلل بالمفهوم الاخلاقي الذي ينظر الى النسق من الخارج)، وهو ما لا يوجد في تحليل الغذامي، فتحليله للامثلة المقدمة على «العيوب» النسقية، ومن خلال النتائج المنطقية لرؤيته النقدية، نجد ان ما اسماه عيوبا هي في واقع المقام نتائج طبيعية للنسق لا عيوب فيه.

إن تورط الغذامي الاخلاقي في مفهوم كمفهوم «العيوب النسقية» هذا مرده عدم تماسك الاطار النظري الذي ينطلق منه في جانب، وعدم تماسك رؤيته ووسائل تحليله للمجال الذي ينتقده في الجانب الاخر. فالاطار النظري الذي ينطلق منه لا يقوم على وجود رؤية متماسكة تلم شعث كل النظرات والافكار التي تطرحها فكرة النقد الثقافي. فمنطلقات الغذامي منطلقات أخلاقية غائمة، وسياسية شعبية بل وتصل حد التناقض (كما يتبين من المثال الذي ضربه على الطاغية وإغفاله النظر عما هو اقرب اليه من حبل الوريد من تحالف السياسي القبلي والسياسي الديني)، وفكرية غير واضحة (عقلانية لا توجد في الكتاب بأكمله كلمة واحدة تشرحها).

إن الممارسة النقدية للمجتمع هي رد على نزع التاريخ عن ظواهر هذا المجتمع، حيث يقوم النقد بتعزيز حضور عناصر التاريخ، اي السلطة والمصالح والاستغلال والاخضاع والخضوع كما تتجلى حقيقة في الممارسات الاجتماعية كما ترى من إطار نقدي، اما في كتاب الغذامي فنجد تحليلا غير تاريخي على الاطلاق يعتمد على تحليل لا يستقرئ النصوص استقراء يتجاوز بناها الدلالية السطحية، مع بعض الانطباعات النظرية التي تستخدم كمقدمات لنتائج يحيط بها الشك كما يتجلى في حديثه عن تغير أبي جعفر المنصور ببيت شعر:

> والامر لا يتوقف عند حدود الاعطيات بل يتجاوز الى ما هو أخطر، حينما يتدخل الشعر في التأثير على سلوكيات الممدوحين، وهناك في هذا الامر حكاية معبرة وذات دلالة نسقية، يرويها المسعودي في مروج الذهب عن عيسى بن علي الذي ذكر ان ابا جعفر المنصور كان يشاورهم في جميع أمره حتى امتدحه ابراهيم بن هرمة في قصيدة قال فيها:
>
> إذا ما اراد الامر ناجى ضميره
> فناجى ضميرا غير مختلف العقل
> ولم يشرك الأذنين في سر امره
> اذا انتقضت بالاصبعين قوى الحبل

تغير المنصور من رجل يستشير في كل أمره الى رجل مستبد ومطلق، غيره بيت من الشعر ....(١٥٦).

والغذامي هنا يصل الى نتيجة «تغير المنصور» وما ساير هذا التغير من تغير سياسي اجتماعي في آلية عمل الدولة بتحولها من «المشاورة» الى الهيمنة المباشرة (الطغيان)، وهي نتيجة ما كان للغذامي ان يصل اليها لو انه انطلق من اطر نقدية واضحة تدرك تعقيد عملية التغيير الاجتماعي والسياسي، وتدرس تجليات تفاعل القوى حتى في الظواهر التي يبدو فيها الوضع مثاليا (كسياسة المنصور الداخلية قبل ان يسمع قصيدة ابراهيم بن هرمة)، فمشاورة المنصور للناس «في جميع أمره» تشكل بذاتها موضوعا بحاجة الى التحليل النقدي لإظهار وضع القوى الاجتماعية فيها وتفاعل هذه القوى.

إن مبعث القلق إضافة الى عدم قيام الطرح والتحليل على أسس نظرية واضحة في ممارسة تدعي النقدية هو ان الباحث يقوم بتحليلات هي تحليلات من تحليلات المجال العام مستخدما المفاهيم العامة (خارج أطر البحث المنهجي الصارم)، في طرحها وفي لغتها، كما في التالي:

ومن غير العجب ان نجد هذا المعنى النسقي يظل يتكرر في الخطاب الاعلامي المعاصر، وبمجرد ما يغضب زعيم على آخر تتوالى اللعنات على بلد الاخر وقومه وتاريخهم، كل ذلك لغضبة صارت تسمى في ثقافتنا بالغضبة المضرية.

إن تحليلا مثل هذا ليس تحليلا نقديا، بل انه في حقيقة الامر انعكاس لخطابات اجتماعية تنطلق من منطلقات غير بحثية كالتعجب الانطباعي من الامور («من غير العجب ان ... ») الذي لا يرى في العمليات الاجتماعية والسياسية الا ظواهر شخصية نفسية («يغضب زعيم على آخر») ويسيء فهم السلوك الاجتماعي ويفهمه فهما عواميا («تتوالى اللعنات على ....») وهو فهم غير تاريخي يخلو في إطلاق مصطلحات وإدراك مفاهيمه من المنهجية الواضحة («صارت تسمى في ثقافتنا بالغضبة المضرية»).

ينبغي التأكيد هنا على ان هذا الضرب من النقد الاجتماعي هو خطر على المجتمع العربي، لأمور عدة أهمها غياب المرجعية النظرية الواضحة وهو غياب يتمثل في التقلب بين العقلانية والديمقراطية وغيرها من مفاهيم غير مفسرة تفسيرا ناجحا في هذا الكتاب. ان كتاب الغذامي، وغيره من الكتب والدراسات التي تمتلئ بها وبآثارها خلايا الحياة العربية، لا يشكل في حقيقة الامر دراسة نقدية جادة لثقافة المجتمع العربي، بل انه في جوانب كثيرة يعمل على نحو نظري وتحليلي يعزز القوى الاجتماعية الموجودة وآليات تفاعلها.

٢-٢: إشكاليات الدراسات اللغوية العربية

تتميز الدراسات اللغوية العربية في أغلبها بتواصلها مع التراث اللغوي العربي الذي يتميز بالوصف البنيوي للوحدات اللغوية وعدم ربط هذه الوحدات بالتفاعلات الاجتماعية الكبرى في المجتمع العربي. وكنموذج على ذلك سيقدم المثال التالي تحليلا لنموذج مستمد من «موسوعة النحو والصرف والاعراب» التي أعدها اميل بديع يعقوب (يعقوب ١٩٨٨):

نحن: ضمير رفع منفصل للمتكلم الجمع، نحو: «نحن جنود شجعان»، أو للمفرد المعظم نفسه، أو المتكلم باسم جماعته، نحو: «نحن الكتاب نحب الحق»(٦٧٢).

نجد هنا مثلا وصفا لإستخدام كلمة نحن يساوي بين ثلاثة استخدامات هي (١) المتكلم الجمع، و(٢) المفرد المعظم نفسه، و(٣) المتكلم باسم جماعته، وهو وصف لا يتجاوز ما يراه الواصف من الاستخدامات الثلاثة على مستوى الاستخدام اللغوي ولا يتجاوز هذا ليناقش بنية المجتمع وعلاقة هذه الاستخدامات الثلاثة بقضايا كبرى في المجتمع والإخضاع الاجتماعي الذي يخفيه الاستخدامان الثاني والثالث على وجه الخصوص، فـ«المفرد المعظم لنفسه» ليس وصفا لأمر محايد اجتماعيا بل انه يصف قضية أساسية من قضايا السلطة في المجتمع، فتعظيم النفس لا بد ان يكون في سياق اجتماعي، والتعظيم هنا يعني ابراز فرد معين وتعزيز قوته الاجتماعية بحيث يكون حديثه عن ذاته يتجاوز ذاته وتكون ذاته شاملة لمجموع اجتماعي، اي ان هناك هيمنة اجتماعية خفية تفترض استخدام «نحن» تمارس ضد جماعة اجتماعية قبلت هذا الاخضاع او ان لم تقبله، فإنها لا تقاومه او ان مقاومتها لم تكن بالقوة الاجتماعية التي تمنع تعظيم النفس المتجلي في «نحن» هذا، والامر ينسحب أيضا على استخدام «نحن» باسم الجماعة، فالحديث بـ«اسم جماعة» يفترض آليات هيمنة اجتماعية تتمثل أولا في قبول الجماعة لكونها جماعة أصلا بالشكل الذي يتم تقديمها به من خلال الضمير «نحن»، وثانيا قبولها هذا التمثيل الذي يجعل شخصا ما يتحدث باسمها.

ان التحليل البسيط الذي تقدمه اللسانيات العربية التقليدية اذاً ينقصه الكثير من الأطر النظرية التي يمكن لهذه اللسانيات بها ان ترى جوانب أخرى من جوانب استخدام اللغة تتجاوز بنية الوحدة اللغوية الصغرى (مثل «نحن») الى وحدات اكبر تتعلق بالقوة الاجتماعية والهيمنة وأنماط الاخضاع والخضوع.

تتميز اللسانيات التقليدية كذلك بأنها تفتقد الى النظر الى

سياق الاشياء وتاريخيتها، وهذا ما لا يمكن رؤيته الا بالنقد الاجتماعي، فأمثلة ألفناها مثل «جاء زيد» و«ذهب عمرو» تضيء الطبيعة التركيبية النحوية للبنى اللغوية الصغرى (الفعل والفاعل)، الا انها في الان ذاته متعالية على التاريخ، فهي أمثلة طويلة الأجل ولم تزل، هي او مشابهاتها، منذ التطورات المبكرة في الدراسات النحوية العربية، وهي أمثلة لا تتعامل مع بشر حقيقيين في سياق تاريخي حقيقي. ان الرؤية النقدية ستكشف الكثير فيما يتعلق بآليات الهيمنة التي تخفيها هذه الامثلة المألوفة، فهي مثلا تعزز هيمنة الذكر اجتماعيا بغياب الانثى فيها، فالانثى لا تستدعى للتمثيل على ظواهر نحوية عامة، فيما ان الفاعلة (مصطلح «الفاعل» يفترض الذكر دائما) في المثلين قد تكون أنثى ويمكن استخدام مثال مثل «جاءت سعاد» للتمثيل على ما يشمل الذكر والأنثى، الا الهيمنة الذكرية اجتماعيا أثرت في رؤية النحو لموضوعاته ومناهجه فخضع لنمط السلطة الذكرية اجتماعيا. اضف الى ذلك ان الافعال المستخدمة في مثل هذه الامثلة هي افعال غير تاريخية ولا ترتبط بأية عملية اجتماعية كبرى فلا نجد أمثلة مألوفة في النحو العربي مثل «ثار زيد» او «خضع عمرو لقوة زيد» او سواها من الأمثلة التي تعزز الوعي الاجتماعي بالسلطة وأفعالها وآليات ممارسة هذه الافعال.

٢-٣: نحو رؤية نقدية لغوية عربية:

ليس المقصود من إضافة الصفة «عربية» الى «رؤية نقدية لغوية» ان الافكار والمناهج التي تقوم عليها هذه الرؤية ذات جوهر يرتبط بالحياة العربية، بل نعني إطارا نظريا يمكن البدء في تطبيقه لدراسة اللغة في الواقع العربي المعاصر، ومن اليقيني ان هذا الاطار يتغير بإستمرار بحسب ما تستكشفه الممارسات النقدية من مواضع جديدة يمكن دراستها او مناهج أصلح لتحقيق أهداف هذه الممارسات النقدية.

النقد كرؤية جديدة في المجتمع العربي

يشير حليم بركات(٢٠٠٠) الى أربع رؤى او تصورات بديلة للواقع العربي هي رؤية الانتماءات الخاصة التي تخدم العناصر الصغرى في المجتمع العربي كالقبيلة او الطائفة او العرق ولا ترى، وتقوم هذه الرؤية على «اعتبار الوضع القائم واقعا شرعيا مستمدا من طبيعة التكون الاجتماعي التعددي والاتساع الجغرافي والمصالح المتنافرة للوطن العربي»(١٣٩) اما الرؤية الثانية فهي الرؤية التوفيقية التي تهادن أنماط القوى الاجتماعية الموجودة في المجتمع العربي، والرؤية الثالثة هي الرؤية الدينية الاصولية وهي رؤية تفرض انماط حياة ماضية على واقع يختلف جذريا عن الماضي، وهي رؤية مغرقة في سلطويتها وأنماط هيمنتها اللغوية كما سنشير لاحقا، اما الرؤية الرابعة التي يشير اليها حليم بركات فهي الرؤية القومية التقدمية، وهي رؤية خليط من اليسار التقليدي الحالم بالتغيير نحو مجتمع عربي موحد غير طبقي يخلو من الاستبداد.

ان كل هذه الرؤى للمجتمع العربي هي رؤى سياسية مباشرة، فالاولى تعتمد على بقاء بعض الوحدات الاجتماعية الطبقية او الطائفية على حساب الوحدات الاخرى، اما الثانية فسكونية غير تغييرية تستفيد من أنماط السلطات الاجتماعية القائمة في المجتمع العربي، اما الثالثة فهي رؤية تقوم على تفسير معين للنصوص الدينية تفسيرا يخفي وراءه السعي الى الهيمنة الاجتماعية، فيما ان الرؤية الاخيرة التي يؤيدها حليم بركات فتقوم على رؤية ماركسية تقليدية لا ترى في أنماط الهيمنة الا تلك التي توجد بين الطبقات الاجتماعية. ان سياسة هذه الرؤى تعني انها توجد في ظروف سياسية متوترة وتهدف لا الى مستقبل عربي افضل بل يهدف كل منها الى وضع تهيمن عليه المجموعة التي تتبنى كل رؤية من هذه الرؤى على المجتمع.

إن ما ينقص الرؤى الاربع المطروحة هو البعد النقدي المنبت تماما من السعي المباشر للوصول الى السلطة، ذلك البعد الذي يمارس السياسة الاجتماعية لا كلاعب مباشر بطروحات سياسية مباشرة، بل كمعين نحو تغيير اجتماعي ليس له صورة سياسية موحدة (سواء أكانت موجودة ام يتم السعي اليها) بل يهدف الى وضع اجتماعي قيمي أفضل يعرف الضعيف اجتماعيا فيه الآليات الاجتماعية واللغوية تحديدا التي جعلته في وضعه ذلك.

إعادة تعريف السياسي ومواضع الهيمنة في المجتمع العربي

ان فائدة الدراسات النقدية اللغوية تكمن في انها تتجاوز الرؤى الطبقية التقليدية في انها تبحث عن آليات الهيمنة في مواضع من الحياة الاجتماعية كانت مغفلة من الدراسة النقدية كالعلاقات البسيطة بين الافراد (المدرس-التلميذ، الطبيب-المريض، الأب-الابن) ثم العلاقات بين الفرد والجماعات الوسيطة وهيمنة بنية الجماعة الوسيطة (كالقبيلة والطائفة) في الخطاب المستخدم وصولا الى المستويات السياسية المباشرة الأعلى كالدولة ونظم الحكم وسواها.

أشكلة الواقع العربي المعاش
إنطلاقا من عناصر هذا الواقع

تنطلق الرؤية النقدية اللغوية العربية المقترحة من أشكلة الواقع، ويمكن أشكلة الواقع العربي لأنه أولا إشكالي في المستوى الافتراضي، لا يختلف عن المجتمعات الاخرى في حضور القوى الاجتماعية وآلياتها في الهيمنة والإخضاع، إضافة الى ان الواقع العربي إشكالي لأن المؤشرات الموجودة على التوترات الاجتماعية كالاحتقان الاجتماعي والسياسي في العالم العربي جلية جدا ولا يحتاج إثبات وجودها الى عناء نظري وتحليلي كبير. كما ان هناك تجليات لإشكالية صراع سلطات على المستويات الكبرى والصغرى، فالمجتمع العربي يحتوي على خطابات داخلة في لب الصراع الاجتماعي: الخطابات الاجتماعية المسيطرة والخطاب الاسلامي المناوىء. أضف الى ذلك ان غياب الطرح النقدي الجاد يطرح تساؤلا حول إمكانية وجود تحالف أكثر عمقا بين الخطابات المسيطرة والخطاب الاسلامي المناوىء، فالتفاعل بين خطاب السلطة والخطاب الديني ليس تفاعلا صداميا (رغم تجليات الصدام الدامية أحيانا كما في حالة الجزائر) الا انه تفاعل سكوني يبقي على الاثنين في هيمنة اجتماعية بما يتبعها من مظاهر خطابية. أضف الى ذلك ان في المجتمع العربي خطابات محدودة المجال توحي بالصدام الاجتماعي كخطاب تحرير المرأة والخطابات المدافعة عن بعض الاعراق كالبربر وسواهم وغيرها من الخطابات.

إن كل المؤشرات تدل على واقع اشكالي متخلف، وهنا يلج الفرق بين أهداف النظرية النقدية الغربية والرؤية النقدية العربية، فالنظرية الغربية تنطلق من رؤية الظلم الاجتماعي في منجزات اجتماعية كبيرة ما زال المجتمع العربي لم يصل الى أبسطها. اما المجتمع العربي فنظام السلطة فيه غير مدروس ولم يتعرض لهزات عنيفة، بل ان انماط السلطة التقليدية (كالحكم الوراثي) قد عادت الى انظمة تعادي ظاهريا نظام السلطة التقليدية. ودراسة اللغة والخطاب في مثل هذه الحالات ملح وضروري هنا لكشف الفجوة الجلية أصلا بين ما يقال وما يحدث. ان هذا يتطلب قبل تحليل النصوص المفردة تطوير رؤية تفسر الوظائف التي تؤديها اللغة في المجتمع العربي في تعزيز الهيمنة وفقدان التوازن الاجتماعي.

ضرورة الفهم العميق للمجتمع العربي

لابد لإنجاح الممارسة النقدية العربية من دراسات اجتماعية وصفية عميقة تعتمد عليها الدراسات النقدية، فلا يمكن للباحث الناقد ان يكتشف مواضع الهيمنة الاجتماعية لغويا ان لم يكن لديه فهم رصين لطبيعة السياق الاجتماعي الذي وجد فيه النص. وفهم المجتمع العربي ينبغي ان يقوم على فهم لعناصره وتفاعلها، وعناصر هذا المجتمع وأنماط تفاعل عناصره تختلف إختلافا جذريا عن حال المجتمعات الاخرى. وقد أوضح كثير من الدراسات الاجتماعية التي حللت المجتمع العربي تعقيده الشديد، وهو تآلف تناقضات عديدة، الا ان الاستبداد سمة تبرز في كثير من عناصره وتفاعلها، وهو يعاني من فقدان استقلاله وتبعيته الشديدة للنظام الاقتصادي الرأسمالي العالمي، وهي تبعية لم تنتج عنها أنماط اجتماعية حياتية جديدة بل انها عززت من آليات الاستبداد والهيمنة الموجودين أصلا، كما هو حال الطبيعة البطركية الأبوية للمجتمع. ان الهيمنة التي توجد في المجتمع العربي «شرسة ويصعب اختراقها وكسرها» (بركات ٢٠٠٠: ٢٤) وهو وضع يفرض ضرورة الاستعجال في الدراسات النقدية عموما ودراسة اللغة كفاعل رئيسي في آليات الهيمنة خصوصا.

كما ينبغي (واقولها على سبيل الاقتراح لا على سبيل الطرح المعياري) ان يفهم الباحث العربي سياق بحثه فهما يتجاوز السطح ويغوص الى عمق نمط السلطة العربية، فهي سلطة متجذرة وعميقة الى حد كبير. ان نمط السلطة في المجتمع العربي (بمستوياتها الكبرى المتمثلة في خطاب الدول وخطاب الاسلام المناوئ المتحالف، والمستويات الصغرى المتمثلة في خطابات جماعات مقصاة اجتماعيا كالمرأة والطوائف والاعراق المقصاة، اضافة الى تجليات تأثير القوى الاجتماعية في التفاعلات بين الفاعلين اجتماعيا في المجالات التأثيرية المحدودة كالمدرسة والمسجد وغيرها) لم يتأثر بإنقلابات هائلة شهدها العالم كغياب الشيوعية والعولمة وسواها. ان معنى هذا، اضافة الى وبناء على بقاء النظم الاجتماعية العربية، ان على الباحث العربي ألا يدخل كلاعب مباشر في تفاعلات القوى في المجتمع العربي، فهذه التفاعلات التي تقودها السلطات الموجودة قد شكلت تجربة تستطيع بيسر امتصاص النقد السياسي والاجتماعي المألوف. ان رؤية البحث النقدي ذاته كخطاب تغييري في السياق الاجتماعي يعني إن عليه ان يطور رؤى نظرية ومناهج تحليلية تعزز وظيفة المقاومة النقدية ولكن بطرق إبداعية لم يعرفها نمط السلطة العربية العميق الجذور. لقد أعلنت بعض الرؤى الثوروية العربية فشلها بسبب ما يبدو من فقدان فهمها

لطبيعة السلطة العربية، كالحداثة التي دعا اليها مفكرون كأدونيس وأقماره الفكرية والتي أعلنت رفع رايتها البيضاء أمام خطاب القوى القائمة وأمام الخطاب الاسلامي المناوىء-المتحالف.

كما ان على الخطاب النقدي العربي في عملية أشكلة الواقع ألا يتورط بما يقدمه هذا الواقع من بنى ظاهرية بل ان عليه ان ينزع الألفة التي يشعر بها حتى إزاء ما يعتقد انه سلطات قائمة، فمن البين في بعض الحالات ان السلطات التي يبدو انها سلطات مؤسسات غير تقليدية كمؤسسة الدولة الحديثة هي في حقيقة الامر قناع تختفي تحته السلطات القبلية والدينية التقليدية. ان علي النقد كذلك ان يدرس التاريخ في كل حالة عربية لتستكشف الوسيلة الأنجع للنقد.

الموقع غير السياسي المباشر للدراسات النقدية العربية

على الرغم من اليقين حول فشل التجارب النقدية السابقة في الحياة العربية، الا انني لا استطيع ان أضع يدي على مخطط يمكن ان اقترحه هنا لتغيير الوضع، ولإحداث صدع في جدار وضع القوى في المجتمع العربي. ان هذا الامر يتطلب في رأيي إتخاذ موقف لا يدخل في وضع السياسة المباشرة بل يعتمد على البحث النقدي القائم على مناهج نقدية حديثة تسندها دراسات اجتماعية معمقة. كذلك على النقد اللغوي العربي ان يراعي انه رؤية بحثية وليس نظرية في السياسة المباشرة ولهذا فإن على البحث النقدي الا يتميز بالحدة التي تتمظهر مثلا في خطابات الجماعات المقصاة اجتماعيا كالمرأة والطبقات الاجتماعية المهيمن عليها وسواها، فهو خطاب بحثي أولا وأخيرا ويجب ألا يبتعد به هدفه الذي يتشابه مع خطابات الجماعات المقصاة اجتماعيا عن وعيه بأنه يشارك في الوضع الاجتماعي بالبحث لا بالسياسة المباشرة.

حضور النقد تغيير في ذاته

أشير كذلك الى ان على الباحث العربي ألا يستعجل التغيير الاجتماعي للظواهر محل دراسته، فالتغيير الاجتماعي بطيء عادة والتغيرات السريعة لا تبقى في العادة لأجل طويل لأنها محصلة وضع سياسي وليس تلازما بين حركة بحث نقدي ووضع اجتماعي متأثر بهذا البحث. ان وجود عملية الممارسة النقدية للغة والخطاب هو في حد ذاته تقدم مهم في التفاعل الاجتماعي. اعني ان على النقد العربي ألا يشغل نفسه مباشرة بغياب مُثل اجتماعية او السعي الصريح نحو تحقيق منتج مثالي (كحرية الصحافة مثلا)، بل ان عليه ان يدرك ان حضور النقد العلمي الطابع في حد ذاته مهم في ذاته.

أخيرا أشير الى أمر يرتبط بهذه النقطة، وهو أن تبادر الرؤية النقدية اللغوية العربية الى ترجمة ما كتبه الباحثون النقاد الغربيون من دراسات حول اللغة وعلاقتها بالسلطة والتفاعل بين القوى في المجتمع، وترجمة كتب النظرية النقدية عموما والنقد اللغوي على وجه الخصوص هي شكل من أشكال الممارسة النقدية، حيث انه ادخال الى الوضع الثقافي العربي لأفكار ستساهم لاريب في تغيير المجتمع العربي الى وضع أفضل من الوضع الذي يعيشه الان. ان مثل هذه الترجمة تشكل تحديا للنظام المعرفي السكوني، في أغلبه، الذي تآلفت معه القوى العربية واستمدت، في جوانب كبيرة من مظاهرها، قوة تبقيها في مواضع السلطة وتكبح العناصر الاجتماعية الاخرى من مقاومتها. ومن الأمثلة على الدراسات الأساسية في النقد اللغوي الغربي التي ينبغي ترجمتها دراسات فيركلاف في التحليل النقدي للخطاب (Fairclough 1989, 1992, 1995)، ودراسات فان دايك العديدة حول حضور العنصرية في الخطاب(van Dijk 1987, 1991, 1993, 1998)، وكتاب فاولر (Fowler 1996)، وغيرها من الكتب التي تحلل حالات محددة من التفاعل بين اللغة والقوى الاجتماعية.

٢-٤: بعض مجالات الدراسة النقدية اللغوية العربية

لم يحظ البعد اللغوي في الدراسات الاجتماعية بتحليل عميق يبين حضور القوى الاجتماعية في اللغة وخلفها، ولهذا السبب فإن المجال العربي يعد كنزا عظيما للدراسات النقدية اللغوية. يمكن القول انطلاقا من هذا انه لا توجد ناحية من نواحي استخدام اللغة والخطاب وغيابهما في بعض المواضع الا وتكون ميدانا للقوى الاجتماعية وهيمنتها وآليات إخضاعها للعناصر الاجتماعية الاخرى التي تتميز بموقعها الأضعف اجتماعيا. سأتحدث فيما يلي عن ثلاثة من المجالات التي يمكن للدراسة النقدية ان تقدم فيها الكثير لتبيين وضع القوى الاجتماعية في المجتمع العربي.

الخطاب الديني

يمثل الخطاب الديني مجالا خصبا للبحث النقدي اللغوي، فالدين عنصر أساسي في بنية المجتمع العربي، وهو عنصر أساسي من عناصر التفاعلات الداخلية داخل هذا المجتمع، بل انه كما تبين في الفترة الاخيرة التي تلت أحداث ١١ سبتمبر ٢٠٠١ انه عنصر أساسي في تفاعل المجتمع العربي مع المجتمعات الأخرى. والدين في العالم العربي ليس أمرا

شخصيا يختاره الفرد العربي ان اراد، ويتركه ان شاء، بل انه ظاهرة لها أبعاد اجتماعية مهمة، ولهذا فإن الخطاب الديني، أي اللغة التي يدخل الدين عنصرا جوهريا فيها لها سياقا و/أو مضمونا، ينبغي ان يدرس بتعمق من أكثر من زاوية لعل أهمها هو حضور القوى الاجتماعية في الخطاب الديني وحضورها خلفه.

يمكن تحليل حضور الهيمنة الاجتماعية في الخطاب الديني بدراسة نصوص مكتوبة او محكية يقوم الباحث فيها بتحليل دور العلاقات الاجتماعية في تحديد او كبح مضامين معينة، وفي تحديد او كبح علاقات معينة ومواقع اجتماعية معينة لبعض الافراد والجماعات. ويمكن مثلا طرح بعض الاسئلة حول المضمون والعلاقات ومواقع الافراد:

* المضمون: ما هو مضمون ما يطرحه الخطاب الديني؟ هل لما يقوله هذا الخطاب إفتراض تسليمي بقوى اجتماعية موجودة (السلطة السياسية، أو السلطة الدينية او الذكور إزاء الاناث مثلا)، او تبرير لوجود قوى اجتماعية معينة؟ هل هناك محاولة من هذا الخطاب لكبح قوى اجتماعية تسعى للتغيير الاجتماعي وتغيير نسق تفاعل القوى في المجتمع الذي انتج فيه و/او له النص؟

* **العلاقات**: ما هي طبيعة العلاقات بين الافراد او الجماعات ذات العلاقة بهذا النص؟ هل العلاقة علاقة تفاعل ام انها علاقة أمرية فحسب؟

* **الموقع**: ما هي الادوار التي يؤديها الاشخاص الفاعلون في هذا الخطاب؟ هل لهذه المواقع علاقة بالقوى الاجتماعية؟ كيف تعزز هذه الأدوار نمط علاقات القوى الموجودة؟

ينبغي هنا تعزيز الوعي الذي يميز بين الدين كسعي نحو المطلق يتجاوز الزمان والمكان، وتجلياته في التاريخ، وهذه التجليات الخاضعة لمقتضيات الحياة البشرية للخطاب الديني هي التي ينبغي ان تكون هدفا للدراسة النقدية للغة. ان الهدف من نقد الخطاب الديني يجب ألا يكون التشكيك في معتقدات الناس الفردية وأنماط الايمان الذي يرونه مناسبا لهم من أجل خلاص معين أيا كانت رؤيتهم لطبيعة هذا الخلاص الفردي، ولكن توفير ما يكفيهم من المعرفة ليتمكنوا من رؤية المواضع التي يتم بها اخضاعهم والسيطرة على أفكارهم وخطاباتهم. ان اعادة الخطاب الديني الى التاريخ ينبغي ان يكون هدفا أساسا لنقد الخطاب العربي.

كذلك يمكن دراسة آثار هيمنة القوى الاجتماعية خلف الخطاب واللغة، بدراسة الاوضاع التي يتم استخدام الخطاب فيها، والشروط الاجتماعية والمؤسسية التي تسمح لأفراد او لجماعة من الوصول الى هذا الخطاب، اضافة الى تلك الاوضاع الاجتماعية التي تمنع أفرادا او جماعة من انتاج نصوص تنتمي الى هذا الخطاب. الخطاب الديني الاسلامي مثلا له أبعاد تتعلق بوضع المرأة الاجتماعي، ولهذا تظل المرأة خارج دائرة انتاج هذا الخطاب، فلا يمكن على سبيل المثال للمرأة (واقعيا ان لم يكن شرعيا) ان تكون خطيبا لخطبة الجمعة او العيد مثلا، ولا يمكنها في العادة ان تؤدي وظيفة انتاج نصوص الفتوى، بينما توجد نساء يمارسن وظيفة الوعظ. وهذا وضع يثير تساؤلات حول ارتباط هذه الاطر المؤسسية بوضع المرأة الاجتماعي، فالخطابة وانتاج نصوص الفتوى هما وظيفتان اجتماعيتان يفترضان ممارسة قوة اجتماعية خطابية على مستقبلي النصوص الدينية، فيما تشكل وظيفة الوعظ حينما تمارسها المرأة تأكيدا على دورها المحدود خطابيا حيث انه محدود التأثير من ناحية الجمهور الذي هو في الأغلب من النساء، وهو محدود أيضا لأن مضمونه في العادة يتعلق بالمرأة وطرحه يركز على تعزيز نفس آليات التفاعل الاجتماعي القائم حول وضع القوى بين الرجل والمرأة في المجتمع العربي.

المرأة في الامثال

الامثال تعد أحد المجالات التي يمكن من خلالها دراسة أوضاع القوى الاجتماعية. والامثال هي نصوص طويلة الأجل يتوارثها المجتمع من جيل الى آخر، وبقاؤها يعني نقديا ان هناك اوضاعا اجتماعية ثابتة يستعان بالأمثال لتبريرها. وقد حاولت في دراسة لم تنشر (الحراصي، دراسة لم تنشر) ان احلل وضع الأنثى كما تعرضه الأمثال العمانية، وقد وجدت ان أغلب الامثال العمانية التي تتعرض للأنثى هي أمثال تعزز قوة الذكر اجتماعيا وتحول الانثى الى أداة منفعية يستفيد منها الوضع الاجتماعي السائد. وقد حاولت في هذه الدراسة ان أركز بالتحديد على دور الاستعارة ليس في تشكيل صورة الانثى في هذه الامثال (حول الاستعارة انظر الحراصي: ٢٠٠٢)، بل دورها في تشكيل هوية الانثى ذاتها والوظائف الاجتماعية المتاحة أمامها، ومن أبرز ما وجدته ان الأمثال العمانية تستخدم استعارات تحول المرأة الى وسيلة تسهل حياة المجتمع، وان وجودها ليس وجودا فرديا يعزز قوتها إزاء قوة الرجل. وفي دراسة مصادر هذه الاستعارات وجدت ان كثيرا منها يأتي من الحياة الحيوانية، حيث تربط المرأة بالحيوان كما هو في المثل القائل «عليك بالبنت المطيعة والدابة السريعة والارض الوسيعة»، حيث تتساوى البنت مع

الدابة (الحيوان المستأنس المستخدم للتنقل) والارض المستخدمة للبناء او للزراعة، فالمرأة المثالية هي تلك التي تطيع زوجها، وطاعة الزوج تعني الخضوع لسلطة الذكر، وحيث ان الذكر هو المسيطر، وحيث انه ينتقي من النساء ما يخضع لسلطته ولا يهددها فإن ذلك يعني ايضا اقصاء كل امرأة تبدو عليها سيماء المقاومة الاجتماعية والخطابية لتكون زوجة له. كما ان هذا المثل ينزع صفة الانسانية عن المرأة بجعلها احدى الوسائل التي تحسن وضع حياة الرجل، كالحيوان السريع وكالارض الواسعة، وان العلاقة بالمرأة لا تتجاوز علاقة المنفعة فحسب.

تتجلى نفس الرؤية التي تربط المرأة بالحيوان المستغل أيضا في المثل الذي يقول «ثوره من بقرته، وبيداره من حرمته»، وهذا المثل يعكس سعي الفلاح العماني الى الاكتفاء الذاتي في فلاحة الارض، حيث يتم انتاج كل شيء داخل البيت دون الاستعانة بشيء او بشخص من خارجه، فالثور الذي يستخدمه الفلاح في حراثة الارض يأتي من البقرة التي يمتلكها، كما ان الزوجة تنتج «بيداره»، والبيدار هو الرجل الذي يستأجره صاحب مزرعة او حقل لسقي الاشجار. وهكذا فإن وجود المرأة هو وجود أداتي منفعي. ويقترب من هذا المفهوم المثل القائل «الحرمة خصفة» الذي يعتبر المرأة «حاوية» تحمل الطفل الى حين ولادته، ويستخدم على سبيل الاستعارة صورة مألوفة محليا للحاوية وهي صورة الخصفة التي هي وعاء يصنع من «خوص» النخيل يحفظ فيه التمر عادة.

وقد تكون مصادر الاستعارات من التجارب الاجتماعية التي يعيشها المجتمع، ومن هذه التجارب تجربة «هوش بالنص» (الهوش هي الحيوانات المستأنسة كالماعز والأغنام) التي استثمرت في أحد الامثال لوصف البنات «البنات هوش بالنص». في هذه التجربة يشترك شخصان في شاة مثلا حيث يشتريانها معا، ويتم بالتساوي تقاسم قيمة بيعها ان هما قررا بيعها بعد حين، او لحمها ان ذبحاها. واسقاط هذه التجربة على رؤية المجتمع للبنت يحمل مستتبعات عديدة، منها ان (١) ان لا وجود للمرأة في ذاتها مطلقا، بل انها دائما ما تكون تابعة دائما، و(٢) انها دائما غرض لمستفيد.

لا ريب ان هناك أمثالا اخرى تحمل رؤى مختلفة عن الانثى، فتقدر الانثى ودورها الاجتماعي، وان هذه الامثال التي ناقشناها لا تعكس بالضرورة مثلا اجتماعية او دينية، الا ان وجود الامثال الأكثر ايجابية في التعامل مع الانثى لا يعني ان الامثال أعلاه لا تحط من وضع المرأة الاجتماعي وموقعها إزاء الرجل، وتحدد أنماط علاقة بين الذكر والانثى غير متساوية تعيد تشكيل صورة المرأة ووظائفها الاجتماعية من منظور ذكوري سلطوي.

الانترنت ودورها في تثبيت/تغيير تفاعل القوى الاجتماعية

لا ريب ان الانترنت قد أثرت في عمق الحياة البشرية من حيث انها تشكل المرة الاولى التي يتمكن فيها كل انسان (لديه خط هاتف واشتراك انترنت بطبيعة الحال) من الوصول الى المعلومات اينما كان مصدرها، وهو مجال خصب للدراسات النقدية اللغوية من أكثر من زاوية:

• **الوصول الى الخطاب**: ان اعتبار الى مواقع الانترنت بإعتبارها نصوصا يعني من الممكن إجراء دراسات نقدية لإمكانيات الوصول الى هذه النصوص في الدول العربية، وهذا لا يمكن ان يتم الا بدراسة شروط استخدام الانترنت عربيا، ودراسة واقعية للمواقع التي تمنعها مؤسسات توفير الانترنت. أضف الى ذلك يمكن دراسة شروط انتاج نصوص الانترنت التي تشترطها مؤسسات توفير مواقع الانترنت.

• **«حرية» الانترنت**: وفرت الانترنت مجالا لكثير من منتجي النصوص الذين منعهم الوضع الاجتماعي العربي السابق على الانترنت من انتاج او اشاعة نصوصهم وخطاباتهم، وهنا يمكن دراسة هذه النصوص المقموعة سابقا، وتتبع حضور القوى الاجتماعية فيها، خصوصا بعد ان تمكنت منتجوها من الوصول الى وضع انتاج النصوص والخطابات، وطبيعة تلقى المجموعات الاخرى لهذه النصوص والخطابات وتفاعلها معها. يمكن مثلا دراسة المنتديات العربية، أي حلقات النقاش المفتوحة، والتي تتميز بأن كل من يريد ان يسجل فيها يستطيع التسجيل والمساهمة في انتاج نصه وإشاعته (رغم الشروط والظروف التي تحد من انتاج النصوص احيانا)، وهو وضع يكسر الوضع التقليدي الذي كان يحد من امكانية افراد ومجموعات معينة من انتاج نصوصها. كذلك يمكن دراسة مضامين هذه الخطابات، وطبيعة الحوارات الموجودة في هذه المنتديات، وعلاقتها بالقوى الاجتماعية الموجودة.

• **طبيعة نصوص الانترنت**: يمكن للباحثين النقديين دراسة ما أدت اليه الانترنت من أنماط نصوص لم تكن موجودة مسبقا، كأنواع المواقع الالكترونية ذاتها، ومضامينها والعلاقات التي تفرضها. ويمكن الاشارة هنا مثلا الى ما يسمى «النص المفرع» hypertext حيث يرتبط النص المكتوب برموز اخرى كالصور والاصوات بما يسمح لمستخدمه ان يتجول في

الترابطات الموجودة في النص دون الالتزام بإتباع ترتيب الموضوعات المطروحة فيه (انظر الخطيب: ١٩٩٦). إضافة الى هذا فقد أدخلت الحاسوب والانترنت تجربة ومفهوم المكتبة الالكترونية حيث توفر الانترنت عددا لا يحصى من الكتب التي يستطيع ايا كان فتحها من أي موقع في العالم كتجربة مكتبة الوراق (www.alwaraq.com) على سبيل المثال. وهنا فإنه يمكن للباحث اللغوي النقدي ان يدرس استغلال القوى الاجتماعية لأنماط النصوص الجديدة لتعزيز وضعها الاجتماعي، وأنواع المقاومة الاجتماعية بتجلياتها النصية الانترنتية.

• **البريد الالكتروني:** يعد البريد الإلكتروني مجالا لدراسات نقدية لغوية تتناول شتى مظاهره، كدراسة اساليب كتابة الرسائل الإلكترونية، وعلاقة هذه الرسائل بالاوضاع الاجتماعية، كعلاقتها برسمية مواقف انتاج الخطاب على سبيل المثال.

حاولت في هذا القسم إذن إبراز ثلاثة من الجوانب التي يمكن للدراسات النقدية اللغوية العربية تقصيها بحثيا، وقد بينت ان تحليل هذه الجوانب قد يظهر آليات تفاعل القوى في اللغة على نحو لا يبرز دون هذه الدراسات. ولكن السؤال الذي يطرح نفسه بقوة هو «وماذا بعد؟»، اما سؤال هدف الرؤية النقدية (اللغوية تحديدا) في حالة تحققها، وهو سؤال أسعى الى الاجابة على بعض جوانبه من خلال وضع حياتي اجتماعية يمكن ان يعيشه المجتمع العربي، ثمرة للدراسات النقدية، هو ما اسميه بوضع «التدافع الواعي».

٢-٦:أما بعد: من الهيمنة الخفية الى«التدافع الواعي»

طرحت النظريات الغربية أهدافا للنظرية النقدية الغربية تتمثل في تعزيز الوعي الاجتماعي لأجل رفع نير الظلم عن المظلومين بإبراز آليات الهيمنة لغويا كما هو عند فيركلاف مثلا، وفي السعي الى مستقبل أفضل او مستقبلات فضلى كما هو عند بينيكوك، وأهداف مثل هذه هي بطبيعة الحال ما يطمح اليه اي تحليل ملتزم أخلاقيا وسياسيا في الوضع الإجتماعي. الا ان هذه الاهداف هي اهداف مفتوحة النهاية وينبغي النظر اليها على انها مكونة من مراحل متعددة، وتسمية هذه المراحل لا يمكن ان تتم حاليا لأن المرحلة التالية لأي مرحلة تاريخية لا يمكن توقعها في حالة وضع ليس له سابقة تاريخية كحالة النقد اللغوي للغة والقوى الاجتماعية في المجتمع العربي. الا انه يمكن استشراف حالة نجاح هذا النقد ليصل الى وضع يشعر فيه الانسان بآليات استغلاله لغويا، وهذه المرحلة هي ما أود اطلق عليها وضع «التدافع الواعي».

هنا يفهم «التدافع» بإعتباره تفاعلا بين عناصر المجتمع بما فيه من علاقات تأثير وتأثر، وهو ما يحل محل علاقات الإخضاع–الخضوع في المرحلة الحالية. النقد عموما ينبغي ان يصل بالمجتمع الى وضع تكون علاقات القوى فيه علاقات ديالكتيكية واعية بنفسها وبطبيعتها وبالعناصر المكون لتفاعلاتها. ومفهوم «التدافع الواعي»، فيما أرى، هو مفهوم مثالي لوصف هذه الحالة وصفا محايدا، فهو ليس مفهوما سكونيا بل انه حركي دائما وتفاعلي (بعكس مفهوم الإخضاع الذي يماثل «الدفع»)، وهو كذلك مفهوم يخلو من الانغماس المباشر في السياسة كمفاهيم الهيمنة والسلطة وسواها، وهي مفاهيم لازمة طبعا لفهم الواقع الاجتماعي ما قبل النقدي، والمقصود بـ«ما قبل النقدي» هو الوضع قبل ان ينجح النقد في إرساء الوعي بالقوى الاجتماعية وطبيعتها.

المراجع العربية

الحراصي، عبدالله (٢٠٠٢). دراسات في الاستعارة المفهومية. مسقط: مؤسسة عمان للصحافة والأنباء والنشر والاعلان.

الحراصي، عبدالله (دراسة لم تنشر). «الانثى في الامثال العمانية مع تركيز على دور الاستعارة».

الخطيب، حسام (١٩٩٦). الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المفرع. دمشق: المكتب العربي لتنسيق الترجمة والنشر.

الغذامي، عبدالله (٢٠٠٠). النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية. الدار البيضاء وبيروت: المركز الثقافي العربي.

بركات، حليم (٢٠٠٠). المجتمع العربي في القرن العشرين. بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية.

يعقوب، اميل بديع (٢٠٠٠). موسوعة النحو والصرف والاعراب. بيروت: دار العلم للملايين.

غير العربية

Chouliaraki, L. and **Fairclough**, N. (1999) Discourse in Late Modernit Rethinking Critical Discourse Analysis. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Dean, M. (1994). Critical and Effective Histories: Foucault Methods and Historical Sociology. London: Routledge.

Fairclough, N. (1989) Language and Power. London: Longman.

Fairclough, N. (1992) Discourse and Social Change. Cambridge: Polity Press.

Fairclough, N. (1995) Critical Discourse Awareness. London: Longman.

Fairclough, N. and R. **Wodak** (1997) Critical Discourse Analysis in T. A. van Dijk (ed), Discourse as Social Interaction (Discourse Studies: A Multidisciplilnary Introduction, Volume 2). London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage Publications, pp.258-284.

Foucault, M. (1979) Discipline and Punish: The Birth of the Prison. New York: Vintage.

Foucault, M. (1980) Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977. New York: Pantheon.

Foucault, M. (1991) Remarks on Marx. New York: Semiotext(e).

Habermas, J. (1985) Psychic Thermidor and the Rebirth of Rebellious Subjectivity In R. Bernstein (Ed.), Habermas . and Modernity (pp. 67-77). Cambridge, MA: MIT Press.

Pennycook, Alastair (2001) Critical Applied Linguistics. New Jersey and London: Lawrence Erlbaum Associates, Publishers.

Poster, M. (1989). Critical Theory and Poststructuralism: In Search for a Context. Ithaca, NY: Cornell University Press.

Van Dijk, T. (1987). Communicating Racism. London: Sage.

Van Dijk, T. (1991). Racism and the Press. London: Routledge.

Van Dijk, T. (1993). Discourse and Elite Racism. London: Sage.

Van Dijk, T. (1998) Ideology. London: SAGE Publications.

إطار نظري للتطور التاريخي

للدولـــــة العُمانيـــــة

عبدالملك بن عبدالله الهنائي*

إذا كان للطبوغرافيا والجغرافيا أي دور في تشكيل الهوية والبناء السياسي لأي بلد فان التاريخ السياسي لعمان يقف شاهداً على ذلك. إذ أن التاريخ، كما يقول جمال حمدان (١٩٩٥)، كثيراً ما يكون لسان حال الجغرافيا وأن الجغرافيا ظل الأرض على الزمان تماما كما التاريخ ظل الإنسان على الأرض. فالعوامل الطبيعية من قبيل الطبيعة الجبلية لعمان ومحاصرة الربع الخالي لها من الجهة الغربية، وكذلك موقعها المسيطر على الطرق الملاحية التاريخية في المحيط الهندي، اتحدت مع عوامل عقائدية وثقافية فمكنت عمان من البقاء دولة مميزة تقاوم مختلف أشكال السيطرة من القوى الخارجية، حتى أن بعض الباحثين قد وصفها بأنها واحدة من أقدم الدول وأطولها عمراً في الوطن العربي. بل انه لا ينافسها في استمراريتها كدولة إلا مصر (Harik, 1990). غير أن التوسع والأطماع الأوروبية لا سيما التنافس البريطاني الفرنسي في مناطق المحيط الهندي خلال القرون الثلاثة الماضية أضعف الدولة العمانية وحال دون تطورها بل وعاد بها إلى مرحلة العصور الوسطى. (Halliday 1975)

ليست هذه الورقة دراسة في عبقرية المكان للدولة العمانية،كما فعل جمال حمدان في دراسته الرائعة عن مصر ولكنها محاولة للتعرف على الأسس النظرية التي تفسر قيام الدولة العمانية وتطورها منذ أن أعلن العمانيون استقلالهم عن الدولة العباسية بمبايعتهم للإمام الجلندى بن مسعود في سنة ١٣٢ هـ / ٧٤٩ م.

قبل ما يزيد على خمسة قرون قـدم العلامة العربي عبد الرحمن بن خلدون نظريته حول الدولة ودور ما يسميه بالعصبية في بزوغ الدول وأفولها. وخلال السنوات القليلة الماضية قام بعض الباحثين من أمثال سلامة (١٩٨٧) و(1992) Kostiner وأيوبي (١٩٩٥) بدراسة الدول التي قامت في بعض أقاليم الوطن العربي من حيث الأسس التي قامت عليها والعوامل المؤثرة في بنائها. وقد وجد معظم هؤلاء الباحثين أن تكـون هذه الدول وتطورها قد أفرزته عوامل وقوى غير تلك التي أدت إلى نشوء الدولة المعاصرة في الغرب.

باحثون آخرون من أمثال كيلي (1959) Kelly ولاندن(1967) Landen وولكنسون (1987) Wilkinson بحثوا في التاريخ السياسي

* باحث وأكاديمي من سلطنة عُمان

لعُمان وأكدوا على أنه مع أن عُمان تنتمي ثقافيا إلى الأمة العربية إلا أنها كانت على الدوام متميزة ومستقلة في النواحي السياسية. وأنها بقيت دولة مستقلة تحت نوع من الحكم الدستوري منذ حوالي ١٣٠٠ سنة.

★ الجذور السياسية للدولة العمانية

يمكن القول إن جذور قيام الكيان السياسي في عمان يعود إلى عصور موغلة في عمق التاريخ. ورغم قلة الابحاث المتصلة بهذا الجانب فانما تشير إليه المصادر التاريخية من مبادلات تجارية بين بلاد مجان وبلاد الرافدين دليل على وجود كيان سياسي مستقر في عمان سمح بقيام صناعات وحرف عديدة مثل استخراج النحاس وصناعة السفن. وقد تأكد استقلال عمان بمجيء مالك بن فهم الذي تمكن من إخراج الفرس من المناطق التي كانوا يسيطرون عليها في عمان. وعند اعتناق العمانيين للإسلام طواعية أصبحت عمان لفترة من الزمن ضمن الدولة الإسلامية بمركزها في المدينة المنورة ثم في دمشق، مع ملاحظة أنه بقي لعمان حكامها وذلك حتى دخول الجيش الأموي إليها بقيادة مجاعة بن شعوة واضطرار حاكميها سعيد وسليمان ابني عباد بن عبد بن الجلندى إلى الهجرة إلى شرق أفريقيا. ومع نهاية عصر الدولة الأموية خدمت الظروف الساسة العمانيين فأعادوا بناء دولتهم على أسس وأيديولوجيا جديدة، وكان ذلك بمبايعة الإمام الجلندى بن مسعود عام ١٣٢هـ/٧٤٩م، فكانت مبايعته انتصاراً على حالة التشتت والتنافس القبلي التي كانت تسود المجتمع العماني (Wilkinson , 1987) إلا أن كثيراً من الباحثين يرى أن النظام السياسي في عمان قد بقي لفترة طويلة من الزمن في حالة من عدم الاستقرار نتيجة للتنافس الذي كان قائما بين السلطة المركزية، ممثلة في الإمامة التي تحاول مد نفوذها إلى جميع مناطق البلاد، والقيادات القبلية التي كانت تحاول إبقاء نفوذها على القبائل والمناطق التي تقطنها.

★ لماذا تقوم الدولة ؟

تبدأ الدراسات التي تبحث في التنظيمات البشرية بفرضية عن «دولة الطبيعة» The State of Narure واصفة إياها تارة بحالة البراءة «Innocence» أو « العصر الذهبي» Golden Age وتارة أخرى بأنها حالة «حرب الكل ضد الكل» War of all against all وعلى أي حال فسواء كان البشر مدفوعين أساساً بمشاعر المحبة أو الكراهية أو بكليهما معاً تجاه بعضهم بعضا فإنهم أدركوا منذ عصور مبكرة أن التعاون بين أعضاء المجموعة الواحدة له فوائد كبيرة وأن اتصال مجموعتهم بالمجموعات البشرية الأخرى يؤثر على مصالحهم سلباً أو إيجابا.

وترى إحدى النظريات أن الأنشطة الزراعية لدى المجتمعات البشرية هي التي قادت إلى تأسيس الدولة. وفي هذا الخصوص أشار تشيلد V. Gordon Childe إلى أن بدء الإنسان في ممارسة الزراعة كنشاط اقتصادي قد أدى إلى وجود وفرة في المواد الغذائية الأمر الذي سمح بظهور المدن ومن ثم ظهور بيروقراطية أو جهاز للدولة (Allen, 1997) كذلك يشير ويتوغل Karl Wittfogel إلى أن الدولة ظهرت لكي تنشأ وتدير أنظمة الري، مضيفاً أن المزارعين وجدوا أن تنازلهم، في بعض الحالات، عن مصالحهم الشخصية سيؤدي إلى خدمة مصالحهم العامة بصورة أفضل وذلك بإنشاء تجمعات أو كيانات سياسية Polities أكبر تحل محل مجموعاتهم غير المنظمة. لقد وجد المزارعون أن هذه التجمعات، التي تطورت لتعرف فيما بعد بالدولة ، قد ساعدتهم على تطوير أنظمة ري أكثر كفاءة الأمر الذي أدى إلى زيادة إنتاجية النشاط الزراعي وتقليل كلفة الإنتاج (كارينيرو ١٩٧٣). أما كارينيرو Cariniaro فيرى أن الدولة تكونت نتيجة للتعبئة العامة من أجل التجنيد Circumscription حيث أنه عند وقوع قرية أو تجمع سكني ضحية اجتياح خارجي واستعبد السكان أو أجبروا على دفع إتاوات للغزاة فان القوة الغازية تحتاج إلى جهاز منظم لأداء تلك المهمة ومن هنا ظهور الدولة Allen 1997 ومن جهة أخرى يرى تيلي Tilly (1975) أن الأمراء الذي أسسوا أنظمة بيروقراطية في أوروبا في العصور الوسطى هم الذين روجوا وساندوا إنشاء تنظيمات ذات حدود جغرافية معلومة تتمتع باستقلال ذاتي وهذه التنظيمات هي

التي تطورت فيما بعد لتشكيل ما أصبح يعرف بالدولة. وقد ظهر أول شكل من أشكال الدولة عرفته البشرية حوالي سنة ٥٠٠٠ قبل الميلاد في بلاد الرافدين ووادي النيل ثم بعد ذلك بقليل في الصين. وكما اشير اعلاه فان كثيراً من الباحثين يعزون ظهور ذلك الشكل من الدولة، إلى حاجة اجتماعية واقتصادية تتمثل في رغبة تلك المجتمعات إلى وجود تنظيم مركزي قوي قادر على إنشاء نظم الري الضرورية لإنتاج الغذاء للسكان.

★ عوامل قيام الدولة العمانية

وبالنسبة لعمان فان الباحث في الشؤون العمانية ولكنسون J.wilkinson (1987) يرى أن الظروف الجغرافية هي التي أملت ايجاد نوع من الحكم المركزي، وذلك من أجل حماية خطوط المواصلات وطرق التبادل التجاري. كما يرى أن وجود حكم مركزي كان ضروريا لتطوير وصيانة نظام الري المعروف بالأفلاج الذي تقوم عليه الزراعة التي كانت عنصراً هاماً للاستقرار الاقتصادي والسياسي في عمان.

وبالرغم من أن العمانيين قد أعادوا بناء دولتهم على اسس جديدة قبل حوالي ١٣٠٠ عام ومرت هذه الدولة منذ ذلك الحين بفترات شهدت خلالها انقباضا وانكماشا تارة وتوسعا وامتدادا تارة أخرى، فقد تضافرت عدة عوامل حدت من توسع الجهاز الإداري لها وإبقائه جهازاً صغيرا. كما أن الخدمات التي تقدمها الدولة للمجتمع بقيت محدودة مثلها في ذلك مثل كثير من الدول التاريخية الأخرى. ويعود ذلك إلى أسباب عقائدية أو أيديولوجية فرضتها أحداث سياسية. فمنذ عهد الإمام المهنا بن جيفر في القرن الثالث الهجري/ التاسع الميلادي فرض العلماء على الأئمة مبدأ يمنعهم من إقامة جيش دائم (كاشف، ١٩٨٦). حيث كان العلماء يرون أن وجود جيش دائم تحت قيادة الإمام قد يؤدي إلى تسلط واستبداد في الحكم وهو ما يتعارض مع مبدأ الشورى الذي تشدد عليه العقيدة الاباضية. وقد انسحب هذا المبدأ على كل المؤسسات الأخرى بما في ذلك مؤسسة الشورى نفسها حيث أن كل أجهزة الدولة Apparatus التي أقيمت كانت على أسس وقتية ولمهام محددة ad-hoc مثل جهاز جباية الزكاة أو التعليم أو الأوقاف وممتلكات الدولة. إن الدولة ذات الجهاز الإداري الصغير والمحدودة الخدمات والتي تعرف أيضا بالدولة المقلّة minimal state أو دولة الحد الادنى ليست حالة محصورة على عمان. بل إنها ظاهرة وجدت في كثير مما يسمي بالدول السلالية dynastic states فالإمبراطورية الصينية على سبيل المثال، التي سيطرت على مساحات شاسعة في الشرق، كانت ذات جهاز إداري محدود جداً وعدد قليل من الموظفين. بينما أُوجِدت الأعراف والقوانين الاجتماعية وقَويت عن طريق نظام القرابة Kinship ، أي أن أعوان الإمبراطور وعماله كانوا في غالبيتهم من أقاربه وقد أمكن إبقاء الإمبراطورية متماسكة بالقوة العسكرية. وكذلك الحال بالنسبة للإمبراطورية القديمة في الهند حيث إن الهنود كانوا يدينون بالاعتراف لملوكهم المعروفين بالبراهمة (Bruhman) كأفراد وليسوا كممثلين لدول دائمة ممتدة. لذلك فقد كان ما يتوقعه منهم الناس من منافع وخدمات قليل جداً مقارنه بما آل إليه الحال في الدولة الحديثة. وفي هذه الحالة فان دور الدولة هو دور الحارس Custocdlial ، حيث أنه لم تكن للسياسة جذور عميقة في المجتمع، لذلك فقد كان الملوك لا يستطيعون جباية ضرائب بمبالغ معلومة وبصورة منتظمة وإنما يعطون أتاوات وربما قرابين بين فترة وأخرى (١٩٨٩) (Ikenberry Hall).

★ خصائص الدولة العمانية

ومهما كان التشابه مع الدول الأخرى في بعض الجوانب فإن وضع الدولة العمانية مختلف عن الكثير من أوضاع الدول المشار إليها. فالعمانيون كغيرهم من المسلمين كانوا يعترفون بالإمام ويخضعون لسلطته، ليس بصفته الشخصية، ولكن بصفته يمثل مؤسسة الإمامة فالمجتمع ممثلاً في علمائه واعيانه هو الذي يختار الإمام، الذي يجب أن تتوافر فيه صفات شخصية تؤهله لتبوء ذلك المنصب كالعلم والورع والشجاعة وسلامة الحواس والأعضاء وهو يحكم بموجب عقد محدد الشروط (الكندي، ١٩٨٣). وعلى عكس ما كان لدى الأباطرة

الهنود الذين كانوا يعتمدون على الأتاوات بدل الضرائب فان الإمام مكلف بجباية الزكاة وهي ركن أساسي من أركان الإسلام، ودفعها للإمام بنصاب ومقدار محدد في وقت محدد دليل خضوع سياسي لسلطته. ولذلك فان الحرب التي عرفت بحروب الردة التي وقعت بين مركز الدولة الإسلامية وبعض القبائل التي امتنعت عن دفع الزكاة أيام الخليفة أبي بكر الصديق كانت بالدرجة الأولى لتأكيد مبدأ الخضوع السياسي للدولة الإسلامية أكثر من كونها للحصول على موارد مالية للدولة، بدليل أن حصيلة الزكاة كانت توزع في الإقليم نفسه وما يفيض عن حاجة الإقليم فقط هو الذي يرسل إلى مركز الخلافة في المدينة.كما أن الأئمة العمانيين كانوا يؤكدون على هذا المبدأ في رسائل التكليف أو ما يسمى بالعهود التي كانوا يعهدون بها إلى عمالهم على الأقاليم وإلى قادة جيوشهم، وأشهرها عهد الامام الصلت بن مالك الى قادة جيشه المتجه لفتح جزيرة سقطرة، وعهد الامام ناصر بن مرشد الى ابن عمه وخليفته على الامر، سلطان بن سيف بن مالك (السالمي، تحفة الاعيان).

الجدير بالاشارة هنا الى ان هذه العهود تشبه الى حد كبير ما يسمى في الوقت الحاضر برسائل التكليف التي يقدمها الرؤساء والملوك الى رؤساء الوزراء عن تشكيلهم حكومة جديدة، اذ يتم فيها تحديد المهام التي على الوالي أو القائد انجازها والاجراءات التي يجب عليه اتباعها.

وبالانتقال إلى المفهوم الحديث للدولة فمن الواضح أن مبدأ السيادة والحدود المعترف بها الذي بنيت على أساسه الدولة الحديثة في أوروبا لا يمكن فصله عن الأفكار التي قدمها المفكرون الأوروبيون من أمثال ميكافيللي (1577-1469) Michiavilli في كتابه «الامير» وبودين (96-1530) Bodin في كتابه (Les six liver de la Republic) وهوبس (1679-1588) Hobbes في كتابه Leviathan وهيغل (83-1818) Hegel في كتابه La Phenomenologie pesprit وماركس (1831-1770) Marx في كتابه Etat de Hege.Critique de la Philosophie de l ولذلك فإن معاهدة Westphalia التي وقعت في عام ١٦٤٨ بعد انتهاء الحرب التي قامت في أوروبا والمعروفة بحرب الثلاثين سنة (Tilly,1975) تعتبر نقطة انعطاف في تاريخ بناء الدولة الحديثة في أوروبا، فلقد أوضحت تلك المعاهدة بجلاء تقسيم أوروبا إلى وحدات سياسية ذات سيادة ضمن حدود معترف بها في إطار اتفاقيات دولية.

ومن هنا فإن التعريف الحديث للدولة التي ظهرت في أوروبا ينطوي على ثلاثة مبادئ هي أن الدولة عبارة عن مجموعة من المؤسسات تدار بواسطة موظفين خاصين بها وأن تلك المؤسسات هي مركز لمنطقة جغرافية محددة وأن الدولة تحتكر وحدها حق الحكم أي حق فرض القانون في تلك المنطقة. وعليه فحتى يطلق على أي وحدة سياسية مصطلح دولة لابد لها من شعب ومنطقة جغرافية محددة ونوع من مظاهرة السيادة. وأحد مظاهر السيادة هي العلاقات مع الدول الأخرى. حيث أن الباحثين في شؤون الدولة يجمعون على أهمية العلاقات الدولية في بناء الدولة. فالفيلسوف الألماني Hegel مثلا يرى أنه لا يمكن وصف ألمانيا في بداية القرن التاسع عشر على أنها دولة، لأنها حسب قوله لم يكن لها صوت في السيمفونية الأوروبية (العروي ١٩٩٣). وبالمثل يعرف Northedge الدولة بأنها وسيلة لتنظيم الشعب في الداخل من اجل المشاركة في النظام الدولي. وهذا المبدأ أكده Halliday (1994) لاحقاً حيث قال إن الدولة تتحرك في بعدين، بُعد داخلي أي محلي وبُعد عالمي، فهي، حسب رأيه، تستخدم دورها العالمي لتعزيز موقعها داخليا، وتتنافس مع الدول الأخرى باستغلال مواردها الداخلية.

إلا أنه يجب التأكيد هنا أن الدول الحديثة لم تصل إلى ما هي عليه الآن من تنظيم خلال فترة قصيرة من الزمن، بل إن ذلك استغرق عقوداً طويلة. فعلى حد قول Mann (1986) لم تكن الدولة في أوروبا حتى نهاية القرن التاسع عشر اكثر من جهاز لجباية الضرائب وتجنيد العسكر. ثم تطور دورها بعد ذلك ليشمل تقديم خدمات للمجتمع بالشكل الذي عرفناه.

لكن الدولة العمانية تختلف في نشأتها وتطورها عن الدولة في أوروبا.فالدولة العمانية ظهرت في إطار جياسي١٢ (geo - Political) مختلف عما هو في أوروبا. فعلى

عكس أوروبا لم تعرف عمان نظام الإقطاع الذي ارتبط بنظام اجتماعي يعرف بنظام القنانة أو عبيد الارض كما لم تعرف عمان طبقة النبلاء حسب المفهوم الأوروبي، وأن كان البعض يرى أن مشايخ واعيان القبائل يشبهون طبقة النبلاء الى حد ما، كذلك لم يكن في الدولة العمانية طوال معظم فترات التاريخ جيش أو مؤسسات دائمة. وغياب تلك المؤسسات يعني أن الدولة العمانية لم تكن، على درجة عالية مما اسماه (Nettle) (الدولنة (Stateness)) حسب المفهوم الأوروبي وذلك حتى العشرينيات من القرن العشرين حين بدأت أولى المحاولات لتحديث الدولة وإدخال نظم إدارية فيها. كذلك فان الدولة العمانية كانت مختلفة عن الدول التي ظهرت في المجتمعات المائية (hydraulic societies) والتي تميزت بوجود مشاريع زراعية ضخمة كالسدود والقنوات كما كان الحال في مصر وبلاد الرافدين والصين والهند وهي دول سخرت أعدادا كبيرة من السكان للعمل في أجهزتها لإنجاز تلك المشاريع.

لم يظهر مصطلح « دولة» بمفهومه السياسي الحديث في الخطاب الاسلامي إلا في فترة متأخرة. وبدلا عن ذلك كانت مصطلحات « مصر» أو« دار الإسلام» هي التي تستعمل للإشارة إلى المناطق التي تقع تحت سيطرة المسلمين. لذلك فان مصطلح دولة لم يأخذ بعده السياسي المعروف حاليا إلا في الفترة التي أعقبت القرن السادس الهجري/ الثاني عشر الميلادي (Safi 1991) وفي معظم الأدبيات الإسلامية قبل تلك الفترة كان يشار إلى الخليفة أو الإمام وليس إلى الدولة بمفهومها المؤسس. وعلى أي حال فإن المصادر الإسلامية كانت تشير دائما إلى ما ينبغي إن يكون عليه الحكم وليس إلى ما هي الدولة أو ما هي الحكومة.

ويعتقد بعض الباحثين المعاصرين أن إقامة الدولة بمفهومها الحديث لم يكن في يوم من الأيام هدفا من أهداف الإسلام. وفي هذا الصدد يرى عبد الله العروي (١٩٩٣) أن الدولة في التاريخ الإسلامي لم تكن قطعاً دولة دينية، وفي رأيه أن الإسلام ليس ديناً ودولة، بل إن الإسلام دين الفطرة هدفه «تحويل الدولة إلى لا دولة». وأضاف أن الدولة التي وجدت في العالم الإسلامي لم تكن قط دولة ثيوقراطية. حيث أن السلطة فيها كانت في يد أولئك الذين تربعوا على العرش الذي كانوا يتصرفون بناء على رغباتهم وليس على أساس قانون إلهي(العروي ١٩٩٣). كذلك فإن B.Lewis (1990) يرى أن الإسلام لم يكن ولا ينبغي أن يكون دولة ثيوقراطية حيث لا كهانة في الإسلام. فالخليفة الذي هو رأس الدولة لم يكن مشرّعاً ولكن، حسب قوله، مطبقاً لفنون السياسة والحرب.

وفي دراسته الموسعة عن الدولة العربية يري أيوبي (١٩٩٥) أن مبدأ الفيلسوف الألماني ماكس ويبر Max Weber عن الدولة الذي يؤكد على انه لابد لها من مؤسسات مستقلة وان لها وحدها حق احتكار السلطة ضمن حدود جغرافية محدودة لم يكن يمت بأي صلة للدولة التاريخية في العالم العربي. ويقول أيوبي إن الدولة الإسلامية ليست هي الدولة المقصودة بالمفهوم الأوروبي حيث أن المفهوم الأوروبي للدولة يركز على أنها تقع ضمن حدود جغرافية معينة، بينما المفهوم الإسلامي يركز على الأمة وليس على الحدود الجغرافية. بل إن بعض الباحثين تجاوز ذلك إلى القول بان كلمة «دولة» في اللغة العربية مشتقة من الجذر«دال» ومعناه التحرك والدوران لذلك قيل : «الأيام دول»، وهو النقيض تماما لكلمة state التي تعني السكون والاستقرار (الأنصاري ١٩٩٥). وبالرغم من كل هذه الاجتهادات اللغوية فإننا نتفق إلى حد كبير مع ما أشار إليه أيوبي أن الطريق الأوروبي إلى قيام الدولة ليس هو الطريق الوحيد، وأن المجتمع العربي قد خبر الدولة بأشكال مختلفة.

وكما أشرنا سابقا فإن الأدبيات السياسية الإسلامية كانت تهتم بالحكومة وما ينبغي أن يكون عليه الحاكم وواجبات الخليفة أو الإمام وشروط نصبه أكثر من اهتمامها بتعريف وتحديد ما هي الدولة، فالعالم العماني موسى بن أبي جابر، وهو من علماء القرن الثالث الهجري/التاسع الميلادي، كان يؤكد على أن إقامة الإمامة من خلال اختيار الإمام ونصبه، هو أمر واجب

شرعاً أجمعت عليه الأمة. وقد أكد على هذا الأمر عالم عماني آخر هو ابن بركة الذي كتب أن واجب المجتمع المسلم حماية الوزارة، أي الحكومة العادلة، والمنبر، أي المسجد وما يرتبط به من وظائف، وإقامة العدل. وقد أوضح في ذلك إن الإمام هو المسؤول عن حماية الوزارة، بينما تقع مسؤولية حماية المنبر على أهل الثقة من المسلمين. أما المسؤولية عن حماية العدل فتقع على عاتق من أسماهم أهل الفضل والورع والصالحين (Wilkinson,).١٩٨٧ وبالمثل فان الماوردي صاحب كتاب الأحكام السلطانية، وهو من علماء القرن الرابع الهجري/ العاشر الميلادي، كتب أن الإمامة تقام لكي تخلف النبوة في الدفاع عن العقيدة وإدارة شؤون البشر، وحدد أيضا شروط نصب الخليفة وواجباته، وان بشيء من الاختلاف عما يراه علماء الاباضية لا سيما فيما يتعلق بوجوب قرشية الخليفة أو الإمام وهو رأي المذاهب السنية عموما أو بوجوب هاشميته وهو رأي الشيعة من المسلمين.

وعموما فان الدولة العمانية في إطارها التاريخي لا تختلف فحسب عن الدولة في أوروبا ولكنها تختلف إلى حد ما عن كثير من الدول التي ظهرت في العالم العربي والإسلامي لأن الدولة العمانية قامت على أساس أيديولوجي وعقائدي متميز. ذلك أن للاباضية كما أشرنا رأيها المختلف عن آراء المذهبين الشيعي والسني حول شروط الخلافة أو الإمامة ونوعها، أو ما تسميه المصادر الاباضية « مسالك الدين » (كاشف،١٩٨٦). بيد أن هناك بعض التشابه بين الدولة العمانية في بعض مراحلها التاريخية وبين بعض الدول التي قامت في الوطن العربي مثل الدولة الرستمية في الجزائر، ثم الزيدية في اليمن، والمهدية في السودان، والسنوسية في ليبيا. والجامع بين هذه الدول أنها قامت في مناطق لها طبيعة جغرافية ذات خصائص مناخية متشابهة إلى حد كبير وأنها استمرت وقويت لفترة معينة ثم ما لبثت أن ضعفت وانهارت. ولذلك تصدق عليها جميعاً نظرية عبد الرحمن ابن خلدون التي أوردها في مقدمته المعروفة، لاسيما دولة اليعاربة تلك الظاهرة الخلدونية المتألقة التي حكمت عمان خلال الفترة من أوائل القرن السابع عشر إلى منتصف القرن الثامن عشر (الهنائي، ١٩٩٨). وقد وصف بعض الباحثين هذه الدول، بما فيها الدولة العمانية،أنها كيانات تدعي الشرعية ولكن لم تكن لها سلطة فاعلة(Khouri & Kostiner , 1990).

لكن هذا الرأي فيه بعض المغالطة وكثير من التعميم، فبالرغم مما أشرنا إليه سابقا من أنه منذ إمامة المهنا بن جيفر منع العلماء الإمام من أن يكون له جيش دائم فإن الدولة العمانية كانت لها سلطة فاعلة وذلك بدءا بالحملة التي قام بها الإمام غسان بن عبد الله في القرن الثاني الهجري ضد القراصنة الهنود الذين كانوا يعترضون السفن والملاحة في شمال المحيط الهندي، والتي من أجلها شكل أول أسطول بحري في تاريخ الدولة العمانية، ثم الحملة المعروفة التي سيرها الإمام الصلت بن مالك إلى سقطرة في القرن الثالث الهجري/ التاسع الميلادي ثم توسع الدولة العمانية وامتدادها إلى حضرموت والأحساء زمن الإمامين الخليل بن شاذان وراشد بن سعيد في القرن الرابع الهجري/العاشر الميلادي، وكذلك توسعها في بلاد الهند وفارس والخليج العربي وشرق أفريقيا خلال الفترة من منتصف القرن السابع عشر وحتى منتصف القرن التاسع عشر. غير أنه يجدر التأكيد هنا على أن الدولة العمانية لم تتمكن من مد نفوذها سواء داخل عمان أو خارجها إلا عندما كان لديها جيش وأسطول بحري قوي تسانده إدارة مدنية منظمة.

وإذا ما جئنا إلى العناصر المؤثرة في بناء الدولة العمانية فإننا نرى أن العلماء كانوا أهم القوى. وليس المقصود هنا الفقهاء وان كانوا هم المجموعة المهيمنة بسبب غلبة المعارف الدينية على غيرها من المعارف خلال معظم فترات التاريخ في عمان ولكن أيضا المؤرخون واللغويون ومن في حكمهم أو من يسمون في الوقت الحاضر اليوم بالمثقفين أو الانتليجنسيا. في مقدمته المعروفة يرى عبدالرحمن بن خلدون أن هناك

علاقة جدلية بين الدين والعصبية والتي هي في رأيه أسّ الدولة إذ لابد للرياسة من عصبية وان غاية العصبية هي الملك حيث يقول «إن الدعوة الدينية من غير عصبية لا تتم» (ابن خلدون،١٩٩٦: ١٤٨). وأن الدعوة الدينية تزيد الدولة في أصلها قوة على قوة العصبية التي كانت لها من عددها. أي انه بينما تقوى الدعوة الدينية الدولة، خاصة في المراحل الأولي لقيامها، فإن الدعوة الدينية لا يمكن أن تنجح بدون عصبية. ومثل هذه العلاقة تنطبق إلى حد كبير على معظم مراحل تطور الدولة العمانية غير انه مما لا شك فيه أن قوى جديدة قد ظهرت منذ منتصف القرن السابع عشر الميلادي فأصبحت اكثر تأثيرا في البناء السياسي والاقتصادي والاجتماعي للدولة العمانية وهذه العناصر هي بالإضافة إلى العلماء، القبائل والتجار والقوى الأجنبية وان كان دور العلماء قد تلاشى تدريجياً ولم يظهر لهم منذ أوائل القرن الثامن عشر دور يذكر ألا في فترتين قصيرتين بينما تناوبت القوى الأخرى الدور الأهم.

وعند دراسة الأسباب التي تقف وراء توسع الدولة العمانية وراء حدودها الطبيعية فإنها تشبه إلى حد كبير ما تشير إليه إحدى النظريات التي تقول أن كل الدول التي تظهر في المجتمعات القبلية تتوسع وتنمو حتى تصبح إمبراطوريات واسعة (al-Hinai,1999) وهذا هو حال الدولة العمانية في عهد اليعاربة ومن بعدها دولة البوسعيد التي كانت، إمبراطورية تجارية مترامية الأطراف تمتد من بندر عباس في جنوب فارس إلى حدود موزمبيق ومدغشقر في شرق أفريقيا.

لكنه يلاحظ انً الاندماج في التجارة والاقتصاد العالمي يفرض على المجتمعات ذات النسيج القبلي ضغوطا كثيرة ومثل هذه الظاهرة قد تكررت في تاريخ الدولة العمانية، ابتداء بفترة الإمام الصلت بن مالك عندما توسعت التجارة البحرية لعمان فنتج عن ذلك واقع اقتصادي واجتماعي جديد أدى في النهاية إلى حرب قبلية انقسم العمانيون فيها بين قبائل يمانية وقبائل نزارية، وقد تلي تلك الحروب انقسام فكري تمثل في ظهور مدرستين فكريتين هما مدرسة نزوى ومدرسة الرستاق حيث بدأ الخلاف بين العلماء حول قضايا دستورية سببها قيام أحدهم وهو العالم موسى بن موسى بعزل الامام الصلت وتنصيب راشد بن النظر إماما، فكان الخلاف حول ما اذا كان العزل دستوريا أم غير دستوري ثم امتد ليصبح خلافا فقهيا حول بعض القضايا وقد استمر ذلك الوضع حتى أوائل القرن السابع عشر الميلادي. وكذلك فإن دولة اليعاربة قويت وتوسعت ثم دخلت عُمان في حرب أهلية لفترة طويلة انقسم فيها العمانيون إلى تحالفين قبليين هما تحالف قبائل الهناوية وتحالف قبائل الغافرية وقد أدى ذلك إلى سقوط دولة اليعاربة في نهاية النصف الأول للقرن الثامن عشر. كما أن انقسام الإمبراطورية التجارية العمانية بعد وفاة السيد سعيد بن سلطان كان بسبب عدم استيعاب النسيج الاجتماعي القبلي في عمان للتطورات السياسية والاقتصادية التي افرزها اندماج عمان في الاقتصاد العالمي وظهور قوى سياسية جديدة على الساحة التي أخذت تتنافس، أو بالأحرى حلت محل، القوى السياسية التقليدية مما أدى إلى تنازع السلطة بين الطرفين الأفريقي والعربي للإمبراطورية العمانية ثم انقسامها. وقد عانت الدولة العمانية في أعقاب انفصال الجزء الأفريقي من اضطرابات ومشاكل كثيرة كادت أن تودي باستقلال عمان واستمرارها كدولة واحدة واستمر ذلك الوضع حتى عام ١٩٧٠ حين دخلت الدولة العمانية مرحلة جديدة.

لقد كان للتغلغل الغربي في المحيط الهندي والخليج العربي آثاره العميقة على البناء الاقتصادي للدولة العمانية حيث أنه عمق التباين بين اقتصادات الساحل العماني واقتصادات الداخل ويشير الباحث مارك سبيس (1989) Mark Speece إلى أن الثنائية الجغرافية بين الساحل والداخل قد أدت إلى ثنائية اقتصادية. فبينما ساد على الساحل نمط الإنتاج المسمى بالرأسمالية الريعية Rent Capitalism والتي هي

حلقة مفقودة بين الإقطاع والرأسمالية فان اقتصاد الداخل العماني قد بقي اقتصاد كفاف Subsistence Agriculture وان كان باحث آخر هو كالفن آلن (١٩٧٨) C.Allen يرى انه ليس ثمة ثنائية في الاقتصاد العماني بل أن الساحل والداخل يكملان بعضهما بعضا اقتصاديا. ويعد تقسيم الإمبراطورية العمانية في عام ١٨٦١م اصبح الاقتصاد العماني يعتمد بشكل متزايد على الريع الخارجي حيث أن جزءاً كبيراً من إيراد الحكومة اصبح يأتي من مصادر خارجية بداية بالمعونة المعروفة بمعونة زنجبار ثم بعد ذلك ايرادات النفط التي أصبحت في الوقت الحاضر أهم موارد الموازنة العامة.

خاتمة

خلاصة القول أن قيام الدولة العمانية قد أملته ظروف طبيعية وثقافية وعقائدية وان هذه الدولة من أطول الدول عمرا وأكثرها استمرارية. لقد ساهمت عدة قوى في تطور الدولة العمانية بدءا بمن تسميهم المصادر العمانية بحملة العلم ثم العلماء الذين أتوا بعدهم ومنذ منتصف القرن السابع عشر ساهمت قوى أخرى وتناوبت الدور الأقوى في صنع القرار السياسي والاقتصادي وهي القبائل والتجار كما كان للقوى الأجنبية في بعض الفترات دور في ذلك. والملاحظ أن عدم استيعاب المجتمع للتطورات التي نجمت عن الاندماج في الاقتصاد العالمي قد أدت إلى انقسامات ومشاكل عديدة. ومع أن الاقتصاد العماني كان اقتصادا زراعيا إلا أن الملاحة والتجارة الخارجية قد لعبت دورا متزايداً فيه بل أن التجارة كانت هي المكون الأهم في الاقتصاد العماني لفترات طويلة من التاريخ. غير أن التنافس الغربي في المحيط الهندي والوطن العربي قد اضعف الدولة العمانية لاسيما في الجانب الاقتصادي فتحول الاقتصاد العماني تدريجيا منذ منتصف القرن التاسع عشر إلى اقتصاد ريعي.

المراجع

أ- العربية:

١. الأنصاري، محمد (١٩٩٥)، التأزم السياسي عند العرب وموقف الإسلام منه بيروت، المؤسسة العربية للدراسات.
٢. ابن خلدون، عبدالرحمن (١٩٩٥)، المقدمة، بيروت، شركة أبناء شريف الأنصاري.
٣. حمدان، جمال(١٩٩٥) شخصية مصر، الجزء الأول، القاهرة، دار الهلال.
٤. السالمي، عبدالله، تحفة الاعيان، القاهرة
٥. العروي، عبدالله (١٩٩٣)، مفهوم الدولة. تونس، المركز الثقافي العربي.
٦. كارينير (١٩٧٣). نشأة الدولة. الفكر العربي (٢٢): ٧-٢٢.
٧. كاشف، السيدة (١٩٨٦) (تحقيق) السيروالجوابات،، الجزء الأول، مسقط وزارة التراث والثقافة
٨. الكندي، ابوبكر (١٩٨٣) المصنف، الجزء العاشر، وزارة التراث والثقافة.
٩. الهنائي، عبدالملك (١٩٩٨)» الدولة اليعربية من منظور خلدوني» (ترجمة عبدالله الحراصي)، نزوى (١٦) : ٣١-٤٠.

ب- الإنجليزية:

١- al-Hinai, A. (1991). State Formastion in Oman 1861-1970 Ph.D. thesis, The London School of Economics and Political Science. University of Londo
٢- Allen, C. (1978). Seryyid, Sheiks and Sultans: Politics and Trade in Muscat Under the al-Busaid 1785-1914. Ph.D. thesis, University of Washingto
٣- Allen, R. (1997) ((The Origin of the State in Anciet Egypt Exploration in Economic History 34(2): 135-155.
٤- Ayubi, N. (1995). Overstating the Arab State, London, I.B. Tauris & CO. LTD.
٥- Hall, J. and Ikenberry, J. (1989). The State. New York. University of Minnesota Pres
٦- Halliday, F. (1975). Arabia without Sultans. New York Vintage Book
٧- Halliday, F. (1994). Rethinking International Relations. London. Macmillan
٨- Harik,I (1990) in Luciani, G. Ed. (1990). The Arab State. Berkely, University Of California Pres
٩- Khoury, P. & Kostiner, J.edit (1990). Tribs and State Formation In the Middle East. New Jerssy, Princeton. University Pres
١٠- Kely, J. (1954). Sultanate and Immamte. London Royal Institute of International Affair
١١- Landen, R. (1967). Oman Since 1856. New Jersey, Priceton University Pres
١٢- Mann, M. (1986). The Forces of Social Power Vol.11. London, Cambridge University
١٣- Speece, M. (1989). Aspects of Economic Dualism in Oma. International Journal of the Middle East Studies (21), 495-515.
١٤- Tilly, C. (1975) in Tilly, C.Ed. The Formation of the National State in Europe. New Jersey. Princeton University Pres
١٥- Wilkinon, J. (1987). The imamate Tradition of Oman Cambridge, Cambridge University Pres

* باحث في الاقتصاد السياسي.
* حاولنا هنا نحت كلمة جياسي من كلمتي جغرافي وسياسي، وذلك قياسا على ما اتبعه المفكر العربي هادي العلوي حيث نحت كلمة اجتصادي من كلمتي اجتماعي – اقتصادي Socio - Economic فلعلنا قد وفقنا.

التاريـــــخ العالمــــي

وصعـــود الــــراوي

فيصل دراج*

يتوزع علم التاريخ والرواية على موضوعين مختلفين، يستنطق الأول الماضي ويسائل الثاني الحاضر، وينتهيان معاً إلى عبرة وحكاية. بيد أن استقرار الطرفين، منذ القرن التاسع عشر، في حقلين متغايرين لم يمنع عنهما الحوار، ولم ينكر العلاقة بين التاريخ والإبداع الأدبي. فقد ساوى الفيلسوف الألماني لايبنتز (١٦٤٦ ـ ١٧١٦) بين غايات الشعر والكتابة التاريخية، وناشد المؤرخين أن يرتقوا إلى مصاف الشعراء، ورأى الفرنسي ديدرو، عام ١٧٦٢، في رواية ريتشارد سون تقدماً في وعي التاريخ قصر عنه المؤرخون. ولم يختلف موقف المؤرخ الإنجليزي الشهير ر. ج. كولنجوود، حين وزع، في ثلاثينيات القرن الماضي، «الخيال الجبار» على الروائيين والمؤرخين معاً.

يتعامل المؤرخ والروائي مع المتحوّل قاصدين «عبرة»، تتأمل طبيعة إنسانية، تعايش اندثاراً لا نهاية له. ومع أن تعبير الاندثار لا يحيل على زمن محدّد، فالتداعي يخترق الإنسان في جميع الأزمنة، ففي مفهوم «الطبيعة الإنسانية» ما ينسب صعود الرواية وعلم التاريخ إلى القرن التاسع عشر، الذي اتخذ من «الإنسان» مرجعاً له ونصبّه جذراً لغيره. كتب المؤرخ توماس كارليل (١٧٦٥ ـ ١٨٨١): «كل أنواع المثل العليا لها حدودها المقدرّة لها، ولها فتراتها المعينّة للشباب والنضج والكمال والانحطاط والموت النهائي والزوال»، وكتب جورج لوكاتش (١٨٨٥ ـ ١٩٧١)، وهو يعرّف الرواية: «يعبّر جوهر العمل الروائي الأكثر عمقاً عن ذاته في السؤال التالي: ما هو الإنسان؟». يقول الروائي، نظرياً، ما يقول به المؤرخ، اتكاء على جوهر إنساني عصيّ على الثبات، يستقيم زمناً في انتظار انحناء لا هروب منه. يستدعي المؤرخ، كما الروائي، القرن التاسع عشر وهو يستدعي مقولة «الإنسان»، محيليْن، في الاستدعاء المزدوج، إلى عصر النهضة، الذي وعد بإنسان نوعي يسوس الكون ويروّض الطبيعة.

تأسس علم التاريخ على «الإنسان النوعي» الذي يسائل حاضره المكتَشَف ماضيه البعيد، كما لو كانت رغبة الاكتشاف تحوّل الماضي إلى حاضر إبداعي جديد. ولعل إعادة اكتشاف ماضي الإنسان، الذي اكتشف ذاته، هي التي جعلت من والتر سكوت (١٧٧١ ـ ١٨٣٢) أستاذاً في الكتابة التاريخية وصانعاً للرواية الأوروبية، كما جاء في كتاب والتر ألن «الرواية الإنجليزية». ولم يكن ماضي الإنسان إلا

* ناقد وأكاديمي من فلسطين

حاضره المكلّل بمثل عليا، حيث جوهر الإنسان فضيلته، وجوهر فضيلته ارتقاء لا حدود له. وهذا ما حاوله جورجي زيدان (١٨٦١ ـ ١٩١٤)، في سياق مغاير، حين بحث عن فضائل مشتهاة في أزمنة عربية منقضية.

رواية التقدم وتقدم الراوي؟:

رأى هيجل في ١٨٠٦/١٠/١٣ نهاية التاريخ، بعد أن تجسّد معناه في نابليون بونابرت، الذي جسّد روح الثورة الفرنسية. كأن للتاريخ بداية سديمية ونهاية مكتملة أخيرة. ومع أن ماركس نقض «الفكرة المطلقة» في معادلاتها الذهنية، فقد أعطى التاريخ بدوره نهاية أخرى، يأخذ فيها المجتمع الشيوعي موقع الدولة البروسية، حيناً، ويُنزل فيها الصراع الطبقي نابليون عن صهوة حصانه حيناً آخر. يفصح الموقفان عن وصول التاريخ إلى ذروته الأخيرة، عن طريق فرد لا تنقصه العبقرية، أو بصراع طبقي مفتوح يتجاوز الأفراد. تتراءى، في الحالين، ايديولوجيا انتصارية، تضع الإنسان في المدينة الفاضلة، أو تضع الأخيرة فيه.

انطوت فلسفة التنوير على نهاية التاريخ، اعتماداً على فكرة التقدم، التي قاست الزمن الكوني بالزمن الأوروبي المنتصر، واشتقت من الحاضر المنتصر مستقبلاً فارقه التناقض. وفي أيديولوجيا انتصارية، تنصّب الإنسان الشامل مرجعاً لغيره، تكون حركة التاريخ حركة تقدمه، ويصير التقدم صنو التاريخ وروحاً له. وعن وحدة التقدم والتاريخ صدرت تعابير متفائلة، مثل «عدالة التاريخ»، التي تفصل بين الخطأ والصواب، و«محكمة التاريخ»، التي تنصر الصالح وتعاقب نقيضه، و«حقيقة التاريخ»، حيث العدل وتقدم التاريخ وجهان لعملة واحدة. تُشَخِّصُن مقولات الصلاح والصواب والعدل التاريخ، ويغدو تاريخاً عاقلاً، يعاند الشاذ والمريض ويمضي إلى مصّبه الذهبي. بهذا المعنى، يتعيَن التاريخ عند الألماني شلنغ (١٧٧٥ ـ ١٨٤٥) «كشفاً عن المطلق»، يتقدم مدركاً ذاته ويدرك ذاته في تقدم بصير، وهو ما يعيده نوفاليس في جملة متصوّفة تقول: «التاريخ كتاب إلهي» و«كل ما هو تاريخي إلهي». لم تمنع مقولة العقل من فلسفة التنوير نزوعاً لاعقلانياً، فرض عليها إضافة مرجع خارجي إلى التاريخ، مزج الأخير بالمطلق وأمدّه بصفات إلهية.

أخذت فلسفة التقدم شكل حكاية سعيدة، تبدأ من اللامعقول وتنتهي إلى معقول أخير، لا يمكن الرجوع عنه، ولا يقبل بالانقلاب والارتداد. يعطي هذا المسار، وقوامه التراكم والاستمرار، التاريخ شكلاً وحيداً، يبرهن عن «حقيقة» التاريخ و«عدالته»، وعن عقم مواجهته ومؤازرته في آن، لأن التاريخ يسير إلى ما يسير إليه. شيء قريب من قول لايبنتز: «ليس في الإمكان أبدع مما كان»، فالتاريخ يجيء بالحقيقة لا بغيرها، طالما أن في التاريخ والمطلق حقيقة واحدة. ولعل تبادلية العلاقات بين التاريخ والتقدم والمطلق هي التي جعلت فالتر بنيامين يرى في «الزمن التقدمي» زمناً سلطوياً يرجئ «زمن الثورة» إلى يوم عصي على التحديد.

لازم «الزمن التقدمي»، الذي تعرّف على الثورتين العلمية والصناعية، انبهاراً بالتحولات الاجتماعية، التي أسست علاقة جديدة بين الإنسان والطبيعة، وانبهاراً أكبر بمبدأ التحوّل ذاته، وآيته إنسان يحوّل ذاته وهو يحوّل العالم، ويستولد ذاته منجزاً مواضيع غير مسبوقة. وتعطي «مخطوطات ١٨٤٤» التي كتبها كارل ماركس شاباً، صورة نموذجية عن انبهار الإنسان بقدراته، التي تحوّل العالم الحديث إلى كتاب مفتوح «يتجلى فيه الإنسان بقواه الجوهرية». يحضر «اللاهوت التنويري» مرة أخرى، فبعد أن امتطى التاريخ جواد بونابرت، خلق الإنسان نفسه بنفسه واستولدت أصابعه المبدعة كوناً أصيلاً، يشهد على عظمة الإنسان. وما رواية «موبي ديك»، التي ظهرت عام ١٨٥١، إلا احتجاج على الإنسان الممتلئ بذاته، الذي حشر نظام الطبيعة الأبدي في سديم غطرسته اللامتناهية. قاد تطبيق العقل على الطبيعة بشكل لا عقلاني الإنسان المكتفي بذاته إلى حتفه الأخير، كاشفاً عن بصيرة ماري شلي الثاقبة، التي رأت وراء «الإنسان الصناعي» وحشاً لا يمكن السيطرة عليه، يدعى: فرانكشتاين (١٨١٨). كأن بروميثيوس الطليق، الذي وعدت به الأزمنة الحديثة، دار حول ذاته دورة كاملة وانتهى إلى مخلوق نقيض.

وضع «التاريخ التقدمي» في التاريخ حكاية محددة البدء والمنتهى، وقام بشرحها وسردها معاً: شرحها بحقب زمنية متعاقبة، تتضمن كل منها فكرها واقتصادها ونظامها السياسي، وسرد حكايتها بالانتقال من الأدنى إلى الأعلى ومن الظالم إلى العادل، وصولاً إلى زمن ينهي الحكاية ويتوجها بخاتمة سعيدة. تحتقب الحكاية الكبرى الميلاد واليفاعة والشيخوخة والموت وولادة جديدة، تغاير كلياً الولادات السابقة. هناك «ما قبل» و«ما بعد» و«عقدة حكائية»، تنتج فعلاً حكائياً يلفظ أنفاسه في «الأزمنة

الفاضلة»، التي تصرّح بـ«نهاية التاريخ». تتكوّن «حكاية التاريخ»، بهذا المعنى، في فضاءات متعاقبة محددة البدايات والنهايات، يستهلها السديم وتنغلق على مطلق شفيف لا يعقبه شيء.

اتفقت الرواية مع «التاريخ التقدمي» واختلفت عنه في آن: اتفقت معه وهي تقاسمه وحدة الواقعي والمتخيل، والذهاب من الحاضر إلى المستقبل، واعتبار القرن التاسع عشر زمناً مرجعياً، والقطع مع التصور اللاهوتي للعالم، الذي تسلل ثانية إلى «التاريخ الغائي»، دون أن يدري. واختلفت عنه مبتعدة عن الكليات المجردة ومحتفية بالتفاصيل، وذلك في نص معتم متعدد المستويات، يتأمل التاريخ في طبيعة إنسانية مثقلة بالتناقض. أخذت الرواية بإنسان دنيوي لاهالة له مبرأً من التعالي، بعيداً عن إنسان قديم قوامه السقوط والغفران. فبعد إنسان لاهوتي مدّثر بالوعد والوعيد وقعت الرواية على إنسان أرضي مزودّ بأسئلة جديدة، لا تأتلف مع زهد أحمق يلتبس بالورع. نقض الإنسان الدنيوي «الإنسان اللاهوتي»، بقدر ما نقضت الرواية الحكاية، أو «الموروث الأدبي القديم» بلغة إيان واط، الذي تعامل مع إنسان يهمش الملموس ويلتحف بحقائق مجردة. لا تحتاج الروح الخالصة، الموزعة على الميلاد والموت، إلى التساؤل والدهشة والفضول، فهي مقادة بغيرها وملتزمة بدليل أمين. لهذا لا تعرف الحكاية، كما العقل الحكائي، مبدأ السببية المركبة الذي يشرح تكوّن العلاقات وانحلالها، ولا تتعرف على الممكن والمحتمل والملتبس، مطمئنة أبداً إلى وقائع متعاقبة باركتها الملائكة وإلى القران السعيد بين الإثم والعقاب والخير والثواب.

ترجمت الرواية الأوروبية الصاعدة تحولات اجتماعية حاسمة، حررت الواقع المعيش من صوره وحررت معه العقل الإنساني وأسئلته

ترجمت الرواية الأوروبية الصاعدة تحولات اجتماعية حاسمة، حررت الواقع المعيش من صورته اللاهوتية وحررت معه العقل الإنساني وأسئلته، ونقلت الإنسان الذي يقتات بالمقدس ويقتات المقدس به إلى وضع جديد يقاسم فيه المقدس قداسته، أو يكتفي بحياة دنيوية عارية من أطياف «الخطيئة الأولى». كتب أويرباخ في «كتابات حول دانتي»: «كان على العقل التصفوي في القرنين السابع والثامن عشر أن يهدم الأيديولوجيا السلطوية وبقايا الكوزمولوجيا المسيحية القروسطوية، كي يتكوّن تصور عملي لوحدة المجتمع الإنساني». ووحدة المجتمع العملية هذه تفرض الخروج من وضع «المؤمن» إلى وضع «الإنسان»، ومن صفة «الملحد» إلى صفة «الإنسان»، ومن أوضاع «الرعية» إلى وضع «الشعب». فبعد تصور لاهوتي يذيب الإنسان في مياه المجهول والمحرّم والمتعالي، التقى الإنسان بجوهره وتوحد روحاً وجسداً وعقلاً، أي استعاد تعدديته الروحية والمادية والأخلاقية والجمالية، التي تعيّنه إنساناً تاريخياً، تتجلى تاريخيته في تعددية لا تقبل الاختزال. واتكاء على تعددية مستعادة عاد الإنسان إلى الماضي، وبحث عمّا جعله مختلفاً عن الحاضر، وأدرك أن الإنسان المتجدّد، كما الإنسان الحالم، هو من يقطع مع الماضي ولا يكون امتداداً له. تخلص «إنسان الرواية» من أسماء موروثة وغدا خالقاً للأسماء، منذ أن عرف أن الأسماء تأتي وتذهب وأن الأسماء القادمة تغاير ما سبقها ولا تقبل بها.

أكدّ التصور الجديد، الذي ألمح إليه أويرباخ، الاستقلال الذاتي للظواهر المختلفة، الذي يخصص كل ظاهرة ويعطفها على غيرها، قائلاً بتعددية الظواهر والخصائص والقوانين. خلّف «الإنسان اللاهوتي» المتداعي وراءه إنساناً متعدداً، وأفضى سقوط «علم العلوم»، أي التعاليم الكنسية، إلى علم بصيغة الجمع، وتوزعت صفة الواقع على البحر واليابسة والمجتمع وأقاليم مجهولة قيد الاكتشاف..

كان على الإنسان الجديد أن يحاكي رغباته المتعددة، وأن يستأنف عفوية طليقة أولى، اختزلتها القيود إلى فضيلة ورذيلة مجردتين. كتب إريش أويرباخ في كتابه الشهير «محاكاة»، متحدثاً عن رابليه وتكوّن الرواية: «والحق أن الثوري في فكرته لا يكمن في مناوأة المسيحية، بل في خلخلة الرؤية والشعور، والتفكير الذي ينجم عنه عبث مستمر بالأشياء، اللذين يدعوان القارئ إلى الانغماس المباشر في العالم وفي ثراء ظواهره، وقد رسخ رابليه قدمه، بداهة، في نقطة واحدة، وذلك بطريقة مناقضة للمسيحية من حيث هي المبدأ، فبالقياس إليه يعد الإنسان الذي يتبع طبيعته، كما الحياة الطبيعية، ظاهرة خيرّة، سواء بالنسبة للبشر أم للأشياء». عثر رابليه (١٤٩٤-١٥٥٣) على الطبيعة الخيرة في الضحك المتدفق وحركات الجسد المستريحة، التي تطرد اليباس والتزمت والتناظر. واستولد باختين، وهو يهجو السلطة بقراءة رابليه، من الضحك الطليق مبدأ روائياً، ذلك أن الضحك حوار وتعدّد وولادة متجددة، بعيداً عن ترصّن سلطوي

يبشر بالموت.
رأى الزمن الحديث إلى إنسان مكوّن من عالم خارجي واسع الأرجاء ومن عالم داخلي لا يقل اتساعاً، واعترف بمأساة خاصة به لا تختصر إلى مأس سابقة عليه. فقد قالت الأزمنة اللاهوتية، كما يؤكد أويرباخ، بـ«مأساة المسيح»، التي تضمنت المآسي الإنسانية كلها، مُرْجعة الإنسان وعذاباته المتعددة إلى ظل كسيف لمأساة أولى، وواضعة عذابات البشرية في مأساة كونية وحيدة. يعيش الإنسان، في هذا التصور، مأساة غيره واستغفاراً متواتراً عن إثم لم يرتكبه، مقنعاً ذاته بأنه قاتل محتمل، وبأن خطيئة أصلية متأبّدة تحوّم فوقه ولا تفارقه أبداً. وعليه، وهو يراوح في إثم ورثه، ألاّ يرى إلى جراحه الخاصة، وأن يتماهى بـ«الجريح ـ الأصل»، الذي أسعفته السماء. يقول أندريه مالرو: «الرواية الحديثة في نظري تعبير عن المأساوي الإنساني، لا إيضاح لمعنى الفرد». ينطلق القول من إنسان اكتفى بمأساة مستقلة، مراجعها حضارة تقنية وعقلانية مجزوءة ورهبة الموت التي يواجهها الإنسان وحيداً بلا معين. يثبت الروائي الفرنسي مقولة «الفرد النهضوي» وينفيها معاً: يثبتها وهو يتحدث عن مأساة دنيوية بصيغة الجمع، وينفيها متخففاً من أنوار بروميثيوس ومسحوقاً بظلال فرانكنشتاين. إن الفرق بين التصور المتفائل للتقدم، الذي حوّل التاريخ إلى حكاية، ومنظور الرواية الأسيان، زوّد الروائي بشخصيات خاصمتها السعادة، مثل الولد اللقيط والقاتل التائه والكولونيل المتداعي.. لم تتكوّن الرواية وهي تواجه مأساة المسيح بمأساة الفرد المغترب، بل تكونت وهي ترى إلى المأساتين معاً من وجهة نظر الإنساني والدنيوي والمتحوّل والمرغوب، الذي يقول بالمتعدد والحواري، ويواجه المرتبية الصارمة بالحرية والمساواة وبأفق محتمل يلامس اليوتوبيا. ولم يكن الضحك الشعبي، الذي احتفى به باختين، إلى تخوم الإفراط، إلا مرآة لتلك الحرية التاريخية المشتهاة، التي تقوّض المراتب المتوازنة وتوزع المقدس على الأكوان جميعاً، وتعيد تركيب الحياة كما يجب أن تكون: «الكرنفال عيد تمرد الطبقات التي أقصيت عن السلطة» يقول باختين، ويقول أيضاً: «تميزت فترة النهضة (الرينيسانس) بعامة، والنهضة الفرنسية بخاصة، بالميدان الأدبي قبل أي شيء آخر، ذلك أن الثقافة الشعبية الساخرة، وفي أرقى إمكانياتها، ارتفعت إلى مصاف الأدب الرفيع وأخصبته». يحتفي باختين بالتمرد الطبقي على السلطة، وبالثقافة الشعبية التي تسخر من الترصّن السلطوي، مستنكراً في الحالتين، «الأعلى المتجانس» القديم، ومحتفلاً بـ«الأسفل الشعبي» المتعدد الذي لا يعرف التجهم. لكنه، وهو يشتق الأدب الرفيع من الثقافة الشعبية، يشتق العلاقتين معاً من الحرية، أي من سقوط طبقة تحرّم الضحك وصعود أخرى توحّد بين الضحك والحرية.

٢- الرواية وتداعي الأصول:

بعد أن عثر «الإنسان النهضوي» على أصله في ذاته واستغنى عن الأصول التي لا تقبل بالقياس، جعل من «الأصل» سؤالاً مفتوحاً متعدد الاتجاهات. ساءل تشارلز داروِن أصل الإنسان في كتابه «أصل الأنواع عن طريق الاصطفاء الطبيعي»- ١٨٥٩ ـ واكتشف قرابة، غيرة سعيدة، تصل الإنسان بالقرد وتحرم الأول من «جمال إلهي». وجاء بعده من بحث عن أصل المعتقدات الدينية والسلطات السياسية واللغات الإنسانية، وعن أصل السلطة الطاغية التي تلتبس بالعناية الإلهية. انطوى البحث، الذي أرقّه الشك وجافاه اليقين، على سؤال معرفي يعلن أن أصل المعرفة يقوم في العقل الذي ينكر أسطورة الأصل، وأن المعرفة الحقيقية تتعيّن بآفاقها اللاحقة، بقدر ما تضمن سؤالاً اجتماعياً ـ سياسياً، يلمس العلاقة بين المؤسسات ـ السياسية وحاجات الإنسان الطبيعية. اتهم السؤال الأول إيمانية مغلقة، تصادر الأسئلة بإجابات سابقة عليها، وقرأ الثاني العلاقة بين البشر والسلطات «المكشوفة» التي يقترحونها، بعيداً عن زمن قدس السلطات بأصول مجهولة، وأخضع البشر لسلطات لا يعرفون أصولها.
عبر سؤال الأصل عن إنسان يعيد اكتشاف ذاته وهو يكتشف تاريخه المنقضي، وعن هاجس متعدد الأطياف يقول: «يسقط الطغاة حين يسأل الإنسان من أين جاء الطغاة»، بلغة البولوني ب. باتشكو، وهو يسائل روسو الذي بحث في أصل المجتمع واللغة والتفاوت الاجتماعي. ومهما تكن أطياف الهاجس، وتحتضن المعرفي والسياسي في آن، فإن فيه ما يوقظ فردية موؤودة وعقلاً غافياً، ذلك أن الحديث عن الأصل حديث عن طمأنينة راكدة يجود بها أصل مقدس تعريفاً. وعلى هذا، فإن الابتعاد عن الأصل ابتعاد عن اللايقين، يفرّد العقل ويؤسس استقلاله، وابتعاد عن جمهرة متجانسة يمحو في الإنسان الكائن الغُفْل الذي كانه ويستنهضه مفرداً لا يساوي غيره. انتهى الفكر التنويري الأوروبي، وهو يدفن أصلاً ويحفر قبراً لأصل تال، إلى الإنسان المستقل وسيرورة التفريد، وإلى العقل الجماعي المتعدد، الذي لا تستغرقه مشيئة مفردة.
نقض الفكر التنويري الأوروبي الزمن ـ الأصل وهو ينقض

سلطة كنسية مستبدة، تلتبس بالأصل وتتدثر بصفاته. والأصل، كما أظهر مارسيا إلياد وهو يعالج الأساطير، لا يُستنفد ولا يُساءل، لازم الآلهة وشهدت الآلهة على زمنه السرمدي، مكتمل لا يعرف التحوّل، نهايته في بدايته وبدايته مقدسة منتصرة. ليس غريباً إذن، أن ينتسب رجال الكنيسة في العصور الوسطى إلى زمن - أصل، وأن يحافظوا عليه حفاظاً على امتيازات متعددة، وأن يؤمن رجل الدين بأنه «حارس الزمن الإلهي»، يفصل بين أزمنة النور والأزمنة الفاسدة، كما أشار جاك أتلي في كتابه «تواريخ الأزمنة». ولن تكون الأزمنة الفاسدة المفترضة إلا تلك التي تختلس من رجل الدين هالته المهيبة، وتخرج بجديد يمس مواقعه ويهدد سلطاته، كاختراع الساعة، على سبيل المثال، الذي منع عن «حارس الزمن الإلهي» وظيفته وأوكلها إلى قطعة معدنية سهلة الاستعمال. وبسبب مقت الجديد وتكفيره، نظرت الكنيسة إلى الآلة الحديثة بحفيظة كبرى، ورفعت في وجه الزمن التقني المتغير زمناً دينياً يعتصم بأصل بعيد متأبد الثبات.

تشكل «الساعة»، التي هزمت «حارس الزمن الإلهي» مجاز الأزمنة الحديثة: تقيس زمن الزيارة وتحدّد الزمن قيمة إنتاجية وتشرح فاعلية الإنسان بالتزامه الزمني.. أفضى اكتشاف الزمن الدقيق إلى تزيين الساحات العامة والبيوت ومرافق السلطة ومعاصم الأفراد بالساعات، واعتبار اختراع الساعة الحدث الأبهى في القرن السابع عشر وتحوّله إلى صناعة عامرة في القرن الثامن عشر، حتى صارت دقة التوقيت تعبيراً عن «روح العصر»، كما تكشف مذكرات مختلفة تسرد الوقائع اليومية مشفوعة باليوم والساعة والدقيقة.. وتظهر «روح العصر» في رواية روبنسون كروزو، أول «فرديّ عظيم»، الذي قاس مدة إقامته في جزيرته المتخيلة ووجدها: «ثمانية وعشرين يوماً». يكشف تحديد الوقت بدقة متناهية، الذي استعارته الرواية من سياقها، عن إحساس شديد بالحركة ووعي بالتغير وانشداد إلى الملاحظة والاستنتاج.. فالزمن الذي قضاه كروزو في جزيرته المعزولة يساوي جهده المبذول في خلق ذاته منتجاً مبدعاً يستأنس الطبيعة العذراء ويعيد خلقها من جديد، كما لو كان في فعله الدؤوب المنظم ساعة عجيبة أخرى، تتحرك منضبطة وتشرف على عمل لا يعوزه الانضباط. وهكذا انزاح الإنسان مرة أخرى عن صورة الإنسان - الأصل، الذي خلقه الله على صورته، فبعد أن صيّر داروين الإنسان قرداً متطوراً، أدرجه «الزمن المنتج» في فضاء الآلة. ولعل الانضباط المنتج، الذي يُعلي من قيمة الإنسان ويهدر كيانه في آن، هو الذي أوحى إلى الفرنسي «لامتري» بعمله المعروف «الإنسان - الآلة» - ١٧٤٧ - الذي اعتبر جسد الإنسان آلة ذاتية المراقبة والتنظيم، هي «صورة حية عن الحركة الأبدية». وكان الفيلسوف الإنجليزي توماس هوبس (١٥٨٨ - ١٦٧٩) قد سبق زميله الفرنسي إلى تشبيه أكثر قسوة، ساوى بين الإنسان والأدوات المنتجة الأخرى، وبين قيمة الإنسان والمبلغ الذي يحصل عليه مقابل جهد عضلي معين.

صدر عن علاقات الزمن والإنتاج والآلة زمن إنساني مغاير للزمن الديني، الذي يعالج الأرواح المجردة بأدوات لا تقبل التحديد والقياس. لم يعد زمن الإنسان، وقد علْمَن الزمن، يُقاس بالخطيئة وانتظار المغفرة، ولا بجرس الكنيسة ومواقيت الصلاة، بل بـ«كمّ إحصائي» بارد، عناوينه الإنتاج وأدواته وسبل تطويره، حتى بدت الصناعة مرآة للإنسان وتكثيفاً لـ«أصله» المبدع. وعن هذا التحول صدر «الإنسان التاريخي»، الذي استولد من عمله أسباب ارتقائه واغترابه معاً، وهو ما أعطاه لوكاتش الشاب لاحقاً، وهو يتأمل معنى الرواية، صفة «البطل الإشكالي»، الذي يصل إلى حيث شاء له الطريق، لا إلى الموقع الذي شاء الوصول إليه. مسار مسكون بالمفارقة، وجهه الأول ذات مندفعة بلا حساب إلى جديد غير مسبوق، ووجهه الآخر ذات متوحدة لا تستنجد بأحد. ومن العنصرين ينبثق درب يخادع السائر فيه، يشير إلى اتجاه ويملي على المغامر المكتفي بذاته أن يسير في اتجاه نقيض.

عكس «البطل الإشكالي»، الذي سيطر على رواية القرن التاسع عشر وروايات أخرى، تحولات المجتمع الصناعي، التي زامنتها ثورة علمية، تفتت الكلي وتولد المجزوء وتزلزل اليقين. كأن في الجديد الذي يثير الانبهار سلباً متجدداً يثير القلق. فبعد أن اخترع الإنسان آلة تضاعف الإنتاج تحوّل بدوره إلى آلة منتجة، وبعد أن أنْسَنَ الطبيعة ورأى فيها امتداداً غنائياً له هاجس باغتصابها وقتلها. وواقع الأمر، أن الرواية أدرجت في خطابها كل ما وقعت إليه، جاء من فضاء الفلسفة والسياسة، أم أتى من الكتب العلمية ودفاتر المغامرات. ولهذا وضع بلزاك اسمه إلى جانب نابليون وغيره من قادة العصر، وعيّن ذاته «سكرتيراً للتاريخ»، مساوياً بين الروائي والإمبراطور. كما انبهر إميل زولا، الذي حاول «الرواية التجريبية»، بالتوثيق المعرفي وطبق معطيات المعرفة على الشروط الاجتماعية، التي تسجلها الرواية. كان الروائي، في الحالين، مأخوذاً بالخلق والاكتشاف وتوليد الجديد، يهيمن

علـى مخلوقـاتـه المتـخـيّلـة وينصب ذاته مرجعـاً لأكوان لا متناهية. واتكاء على الخلق الروائي، تطلع فيلدينغ إلى«فضح أسـرار ثـورات مختـلـف الـبلدان»، وَسَعَت رواية بـلـزاك إلى «منافسة المجتمع المدني»، كما قال الروائي في جملة ومضية، أي إلى وضع المجتمع الفرنسي كله في برنـامج روائي، قوامه طائفة واسعة من الشخصيات تمثّل الزمن الحديث في طبقاته وأخـلاقـه وطبـائـعه. كـأن «سكرتير التـاريخ» أراد أن يـخـلق المجتـمـع الـفـرنسي مـرة أخـرى بمواد روائـيـة، تدقق «الخلق الأول» وتـفصل فـيـه بين الصـحـيـح والخطأ. مشروع غريب، ينافس فيه الروائي عالم الاجتماع ويصحّح بعض معارف المؤرخ ويتعلّم من عالم النفس ويعلّمه ثم يقف فوق الجميع خالقاً، لا يحاكي أحداً. وسواء وضع بلزاك نفسه فوق نـابليون أو إلى جـانـبـه، فـإن في مشروعـه الـغـريب مـا يـكـشف «روح العصر»، بلغة غير منضبطة، إذ العلوم متعددة ومتحاورة في تـعدديـتـهـا، وإذ الـعـقـل الخـالـق مـتـعـدد بدوره، يصـوغ مـعـرفـتـه الأدبية بمعارف غير متجانسة.

اتخذت الثورة البرجوازية من الإنسان مرجعاً لها، ووطدت الـدلالـة المقـصـودة بـ«حـقـوق الإنسـان» الـقـائـلـة بـ:«الحريـة والـعـدل والمسـاواة». تسـاوى الإنسـان، نـظـريـاً، بـ«جـوهـر الإنسان»، وظفر الجوهر النظري بحقوق متساوية. ومع أن في الحقـوق المتسـاويـة مـا يـرّد إلى السيـاسـة والـقـانـون وإشكـال السـلـطـة، فـإن فـيـهـا مـا يمس «الأدب» أيضـاً، لأن اعتراف «الحقوق» بتساوي البشر اعتراف بآداب البشر المتساوية. حرّر الوضع الاجتماعي ـ السياسي الجديد الرواية من دلالة قديمة، تعيّنها كتابة بلغة العوام، وأمدّها باعتراف اجتماعي لا يقبل بـ«الـطبـقـات الـلـغـويـة». وقـفت الـطبـقـة الـحـاكـمـة، قبل الـثـورة البرجـوازيـة، فـوق «الـعـوام»، ووقـفت الـلـغـة الـسـويـة، أي الـلـغـة اللاتينية التي تكتب بها الكنيسة، فوق «لغة العوام». ولأن سلطة الكلام من سلطة المتكلم، كان على «آداب العوام»، أي الرواية، أن تلازم الفئات الاجتماعية «الوضيعة»، في انتظار زمـن «حـقـوق الإنسـان»، الذي خـاطب البشر بـلـغـة مـتـسـاويـة. يقول ر.م. البيريه: «الرواية جنس أدبي سطحي (مبتذل في الأزمـنـة الـقـديمـة ومحـتـقـر حـتـى القرن الـثـامـن عشر) اغـتـنـى بمقاصد بعيدة عن جوهره». يربط القول بين الرواية والثقافة والشعبية بين التحولات الأدبية والتحولات الاجتماعية، بعيداً عن منظور سقيم، يشتق الرواية من الكتب والقواميس اللغوية.

٣- الرواية والمتخيل الحدي:

رافق المتخيل الإنسان منذ أن أدرك أن وراء الواقع المعيش واقعاً آخر، أكثر جمالاً أو أقل قبحاً. ففي الزمن الذي يساوي مكانه سجن، وفي المتخيل ما يحرر الزمن من مكانه ويجعله أكثر اتسـاعـاً. ومـا الـرحـلات وتحصـيل المعارف والـتـجـارب الروحية السامية إلا سبل متعددة، توسع المكان وتمد الإنسان بـأجنحة غير منظورة. وسع «الإنسان النهضوي»، في الزمن الأوروبي، زمنه متوسلاً البحث العلمي والكشوفات الجغرافية، متمسكاً بفكرة: المجهول القابل للاكتشاف. بيّن العلم أن في المواد الـصـغـيرة أكـوانـاً رحـبـة، ووسـعـت الـرحـلات المكـان والـزمـن مـعـاً، وصـيّـرت فـكـرة المجهـول/ المعلـوم الإنسـان مكتشفاً متعدد الجهات.

أخذت الرواية بمعطيات المجتمع البرجوازي المختلفة ودفعتها إلى حدودها الأخيرة، مبرهنة أن الفضاء الروائي مزيج من المعرفة والبصيرة، أو لقاء محسوب بين الواقعي والمتخيّل.. ولـعـل الـرجـوع إلى بـعض الـروايـات الأوروبـيـة، في الـقـرنين الثامن والتـاسـع عشر، يكشف، بيسر، عن العلاقة بين الرواية ونـزوعـات زمـنـهـا الاجـتـمـاعـي، مـدلـلاً أن الـروايـة عـلاقـة اجتماعية في جملة من العلاقات الاجتماعية. يظهر المتخيّل البرجوازي، إن صحّت العبارة، في رواية الفرنسي جول فيرن (١٨٢٨ ـ ١٩٠٥)، الذي استند إلى زمنه وتحرّر منه معاً. فقد انصرف فيرن، في مستوى أول، إلى رواية «الخيال العلمي»، التي تحاور مجهولاً متعدد العناصر، وبقي، في مستوى ثان، واقـفـاً في زمـنـه ومـعـبّـراً عنه شـارحـاً، إلى تـخـوم الـتـبـسـيـط، مقولات الفكر البرجوازي: «الإنسان العقلاني»، الذي يخترع الأداة الملائـمـة الـتـي تصل بين بـدايـة مـعـروفـة ونـهـايـة قـيد الاكتشاف، «مبدأ التحويل الشامل»، الذي ينتج من عناصر عادية متفرقة أشياء جديدة، «سلطة العلم والاكتشاف»، التي تـروض الـطـبـيـعـة وتـلـحـقـهـا بـأطـراف الإنسـان، «بـطـولـة الاختراع»، الـتـي تمجّـد المكـتـشـف الـذي يـحـتـضـن المعـرفـة والشجاعة. آمن فيرن بسلطة العلم، واشتق منها «ايديولوجيا علمية» وثوقية، تُنطق الماضي وتستدعي المستقبل وتستأنس ما بينهما. حرّر الروائي الزمن من مكانه والمكان من زمنه مطمئناً إلى إشارات تقنية، تتضمن السفينة والمنطاد والقطار والغواصة ومكتشفاً شجاعاً، يحنو على الطبيعة ويزجرها معاً. وكما أن للعلم رحلة من المعلوم إلى المجهول، ومن المجهول المعلوم إلى مجهول جديد، فإن للرواية رحلتها أيضاً، التي بدايتها هدف شاق ونهايتها نصر أكيد. لذا تكون «الرحلة» مجازاً لمشروع روائي ينوس بين مسافات مختلفة: «رحلة إلى مركز الأرض، عشرون ألف فرسخ تحت البحر، خمسة أسابيع

في بـالـون، حـول الـعـالم في ثـمـانين يـومـاً..». والـرحـلـة هـي المسافة والأدوات التي تروضها، والمنتوج النهائي الذي يضع الإنسان فوق أرض جديدة. ترتكن الرحلة إلى الإنسان العقلاني ومـنـجـزه الـتـقـنـي، وإلى «إيمـانـيـة عـلـمـيـة» تـسـاوي بـين بـدايـة الرحلة ونهايتها. فالإنجاز منجز قبل الوصول إليه، لأن مسار الـرحـلـة مـسـتـقـيم لا يـعـرف الـتراجـع، حـالـهـا كـحـال «الـزمـن الـتـقـدمـي»، الـذي يـنـتـظـره «المطلق» في مـكـان مـا. تـضـع «الإيمـانـيـة الـعـلـمـيـة» المستقبل في الحـاضـر، وتجـعـل مـن الطبيعة إنساناً عاقلاً آخر، يحاور «الإنسان العلمي» ويمتثل إلى أوامره.

تفصح علاقات التفاهم بين الإنسان والطبيعة عن قوانين مـوضـوعـيـة تـوحـد الـطـرفـين، تـضـع الـطـبـيـعـة في الإنـسـان والإنسان في الطبيعة. بيد أن الألفة بين الطرفين لها سرها الخاص، الذي يتداعى بعد اكتشاف القوانين»، كما لو كانت المعرفـة الـعـلـمـيـة لـلـطـبـيـعـة ولـلإنـسـان شـرط تحـالـفـهـمـا. بهذا المعنى، فإن الصناعة، وهي أداة الرحلة، تعبير عن تمازج الطبيعة والإنسان، وعن سلطة القانون العلمي الذي يروض الظواهر جميعاً. تتجاور الطبيعة والإنسان والصناعة في كون أليف متماثل القوانين، وإن كان الإنسان دون غيره امتلك شجاعة المبادرة. ومع أن خطاب فيرن يمجد المكتشِفَ قبل أن يثني على الاكتشاف، فإن فيه، وهو المأخوذ بمبدأ التحوّل التقني، ما يعين الإنسان آلة من نوع خاص، وما يرى في الطبيعة آلة أخرى، تعابيرها المدّ والجزر والزلازل والفصول الأربعة. في هذا كله يكون المستقبل حاضراً والعلم صناعةً والصناعة رحلةً والمتخيّل واقعاً، فما يبصره الخيال تمسك به رحلة الاكتشاف.

مستقبل الإنسان حاضره، ومتخيّل الإنسان واقعه. فكرتان بورجوازيتان أساسيتان، قال بهما دانييل ديفو، قبل فيرن بزمن، حين كاتب روايته الشهيرة «روبنسون كروزو» عام ١٧١٩. وإذا كان فيرن استلهم في مشروعه الروائي «سلطة العلم» في الأيديولوجيا البرجوازية، فقد ترجم ديفو، روائياً، مـعـنـى الـفـرديـة المبدعـة في المنظور البرجوازي. «روبـنـسـون كروز» فردية اقتصادية مبدعة أو منتج نموذجي احتفى به روسو، صاحب «العقد الاجتماعي» واعتبرها معلماً متميزاً. فهذا «الفردي العظيم»، كما يقول البعض، قناع إيديولوجي نابض بالحياة وصورة عن الفرد البرجوازي كما يجب أن يكون، إن لم يكن جملة مقولات اقتصادية واجتماعية في هيئة رجل، يحدّث عن الطموح البرجوازي وآفاقه. فالرجل الذي استأنس جزيرة عذراء، انقذف إلى شطآنها صدفة، يشرح في مسـاره فـلـسـفـة بـرجـوازيـة إنجـلـيـزيـة صـاعـدة، تـقـول بـ: المغامرة، الإنسان الخالق، جوهر الإنسان، الحاجة والمنفعة، الـتـمـلّك والأمـان، المنـافـسـة والـدفـاع عـن الـذات، مـواجـهـة «المتوحش» وتـأديبه واستعمار أرضه.. على خلاف أبيه، الذي يُؤْثر الأمان، اندفع كروزو، مأخوذاً بروح زمنه، إلى المغامرة ومصـارعـة المجهول وارتيـاد المنـاطق المجهولـة. ولـن تكون الجزيرة العذراء، التي استقدمتها صدفةٌ ما هي بالصدفة، إلا المسرح الـنـمـوذجـي الـذي يـعـلـن الـفـرد البرجوازي فيـه عن إمـكـانـيـاتـه، ويبرهـن عـن بـطـولـة فريدة متوجـة بـالإبداع. فـ«إنسان الله الإنجليزي»، الذي قذفته الأمواج وحيداً إلى جزيرة مجهولة، يعثر في الجزيرة على حياة ثانية، أو يعطي ذاتـه فـوقـهـا ولـيـدة جديدة، تفرض عليه أن ينسى حياته السابقة، وأن يحبو ويمشي ويركض من جديد. ولأنه صورة عن جوهر الإنسان العقلاني الذي جاء منه، فهو قادر على اجتياز الاختبار بلا خلل، يستنهض ذاته ويتعلم المهن جميعاً ويسود على الجزيرة. لا تكتمل الصورة، بداهة، إلا بـ«الإنسان الآخـر»، سـاكـن الجـزيـرة الأصـلـي، الـذي لا تـطـالـه «حـقـوق الإنسان»، لأنه «إنسان أقل» يلتقي «روبنسون»، أو «إنسان الله»، كما يقول الإنجليز، بـ«الإنسان الأقل» ويسيطر عليه، دفاعاً عن «حقوق الملكية» وتحقيقاً لشروط «الأمان». يأتي «المتوحش» ويسرد مهزوماً سيرة «المتحضر» المنفتحة أبداً على السيطرة والاستغلال، والمتوجة بالفتح والانتصار.

يساوي كروزو في جزيرته النائية الإنسان الإنجليزي الذي لم يـغـادر جـزيـرتـه، نـهـايـتـه مـاثـلـة في بـدايـتـه، وحاضره يطابق مستـقـبلـه، رغم أمـواج المـتـخـيل الـروائي و«المتوحش» الذي «سوّته» الكياسة الإنجليزية. إن تماثل الواقع والمتخيل هو ما دفع مايكل نيرلش، في كتابه «ايديولوجيا المغامرة»، إلى قراءة مسار كروزو بفلسفة جون لوك (١٦٣٢ ـ ١٧٠٤)، وأن يـرى في الـروايـة كـتـابـة أخـرى لخـطـاب فـلـسـفـي بـرجـوازي بـامـتيـاز. فرواية ديفو، كما فلسفة لوك، حديث عن فرد حر مستقل، يتساوى مع غيره في الحقوق والواجبات، ويحقق مع غيره المنـفـعـة الاجـتـمـاعـيـة. تظهر حرية الفرد في اختيـار المـغـامـرة ويـتـكـشـف اسـتـقـلالـه في صـنـاعـة مـا يـحـتـاج إلـيـه، وتتجلى مساواته بالآخرين في حق الملكية الخاصة والدفاع عنها. تنطوي المقولات هذه على فكرة العمل الذي يخلق الإنسان، ومبدأ الانضباط بالوقت واستثماره، وشرط المنافسة الـذي يـطـوّر الـشـخـصـيـة والإنـتـاج، وضرورة الحاجات التي

تحافظ على حياة الإنسان ويحافظ عليها.. فلا فرد بلا منافسة ولا منفعة بلا فرد يدافع عنها، ولا فرد ولا منافسة خارج مجتمع تضبطه الحقوق والواجبات المتساوية، وتؤمّن المنافع التي يحتاج إليها. تؤكد المقولات المتتالية عقلانية المجتمع البرجوازي، وعقلانية الفرد البرجوازي الذي اختار المغامرة، وهذه العقلانية المنبثّة في العلاقات المختلفة تفرض على «كروزو» أن يروض الجزيرة، وأن يورثها لمغامر برجوازي جديد، يتطلع إلى المنافسة والثروة.

يحمل «كروزو»، كأبطال «فيرن»، أصله في ذاته، ينجز مغامرته وحيداً، مكتفياً بقواعد العقل العقلاني وبمعارف تعلّمها من مجتمعه.. وإذا كانت كتابة، فيرن وديفو شفافة تشي بلا مواربة، بأصولها الايديولوجية المعلنة، فإن في عمل هيرمن ميلفل «موبي ديك» ـ ١٨١٥ ـ كثافة مدهشة، تنسبه إلى زمنه وتحرره منه. ينتسب نص ميلفل إلى زمنه وهو يستأنف مقولات المغامرة والطبيعة والاكتشاف وفتنة المعرفة، وينتمي إلى أزمنة معتمة وهو يرمي بالمغامر الشجاع إلى فوهة الموت. ساءلت رواية ميلفل فلسفة التقدم ووضعت في التساؤل أقساطاً من التشاؤم والاتهام، مصرّحة بأن سقوط الإنسان يحايث صعوده، وأن اغتصاب الطبيعة يلازم اكتشافها، وأن في العقل ما يغتاله وفي المستقبل الموعود ما يمنع مجيئه. تتداخل الأزمنة في نص منسوج من الرموز، موحية بما جاء وبما لم يأتِ بعد، منصبّة زمن الانتقام سيداً على ما عداه. فبعد أن استدعت الأزمنة الحديثة بروميثيوس القديم، قائلة بميلاد جديد للمجتمع الإنساني، نسيت «الإنسان الشامل» وغرقت في رحلة الأنانية والسيطرة، محولة بروميثيوس المنتظر إلى وحش رهيب. كأن «آخاب»، الذي باع روحه حين بترت ساقه، صورة عن المسخ التقني، الذي أبصرته ماري شلي، يعد غيره بالنصر ويقودهم إلى الهلاك.

انطلق الإنسان الحديث من العقل وبشر بعقلانية جديدة. غير أن بحار ميلفل كسر قواعد العقل وهو يطارد حوتاً أبيض، اخترعته ذاكرة مريضة وعينّته موقعاً للشر وموئلاً له. تجاوز البحار العصابي حدود العقل حين تجرأ على قانون الطبيعة الأزلي وأراد تحويل الطبيعة إلى دمية فارغة. في التعارض بين إنسان يؤمن بالعقل ويطبقه بشكل لا عقلاني، تستبين مأساة بروميثيوس الحديث، الذي يعد بالخلاص ويحصد الموت. كأن العاقل المتغطرس قد نذر ذاته دليلاً للهلاك، يبدّد «الإنسان المختار»، الذي يغتصب الطبيعة، ويبدد معه المؤمنين بالرحلة والاكتشاف. ترى «موبي ديك» إلى عماء الإنسان وفتنة المعرفة. إذ الإنسان يعرف وينجذب إلى المعرفة ويجهل أنه يبلغ قرار الموت قبل أن يبلغ قرار المعرفة، فالموت، لا غيره، هو المعرفة المطلقة. لا شيء واضح إلا الموت، وما عداه واهن الملامح، ووضوح الانتقام من وضوح الموت، قبل أن يكون مرآة لمكتشف يجهل إلى أين يسير.

في رحلته الشهيرة انجذب «أوليس» إلى أصوات الساحرات، لم يكن في انجذابه إلا غواية المعرفة، التي تستدعي الإنسان طاغية وترمي به إلى المحرقة. وما كان لـ«آخاب» أن يقاسم البطل الأسطوري مصيره، ذلك أن «أوليس» نشأ في كنف الآلهة، على خلاف بطل ميلفل الذي اغتصب الطبيعة وتدثر بالانتقام. لم يكن «آخاب»، الذي وعد غيره بالخلاص، إلا نبياً زائفاً، أرسى مبادئ المعرفة على مبادئ الانتقام، ووضع الموت في سيرورة المعرفة، وأوقع غيره في رهان لعين، يعطف النصر على اغتيال البراءة. جاء النبي الزائف من قلب الثورة الصناعية، التي تقيس الزمن المنتج باللحظة والبرهة والهنيهة، ملفعاً بعمى البصيرة وعماء الانتصار. استغرقه النصر وهو يتأمل الآلة الحديثة، وصادره العماء وهو يثق بعقل يهجس بالنصر ويعبث بالمعرفة. كان البحار البائس، في رهانه التراجيدي، يخترع ذاتاً متغطرسة تتوهم اصطياد النجوم، ويخترع إبليساً من حوت بريء يداعب مياه الطبيعة منذ الأزل. وفي الاختراعين المريضين، كان البحار المأفون شيطاناً رجيماً، تبدّده ألوهيته الكاذبة وتنشره رماداً تحت أقدام الطبيعة الخالدة.

صدر متخيل الروايات السابقة، كما غيرها، عن مجتمع برجوازي قطع مع ماضيه وانتصر في حقول كثيرة. فالمتخيل الخالص، المبرأ من خارجه، لا وجود له، إلا إن كان هذياناً أو ثرثرة فارغة. يتكشف الأدب، مرة أخرى، ممارسة اجتماعية، وتستبين العلاقة الأدبية علاقة اجتماعية تعطف على علاقات أخرى. ترتبط رحابة المتخيل، بداهة، بتعددية العناصر التي تعرّف إليها، التي لا تكون في المجتمع المغلق على ما هي عليه في مجتمع مفتوح لا يكف عن الحركة والتغير. تصبح العناصر المتعددة أدباً بما «يضاف إليها»، الذي يجعل الواقع المرئي الملموس أكواناً متعددة.

٤- الرواية واليوتوبيا المضمرة:

منّى الإنسان النفس منذ القدم بمدينة فاضلة استقرت في فضائلها، تُنهي التاريخ وتتوّج نهايته بانتصار عادل. ومن حلم الإنسان بعالم عادل نهائي جاءت فكرة اليوتوبيا، القديمة ـ المتجددة، التي تجعل من العالم المرغوب نقيضاً كلياً

لعوالم الإنسان المثقلة، بتواتر لا نقص فيه، بألوان العسف والاضطهاد التي لا تنقضي. حلم أفلاطون في «الجمهورية»، في القرن الرابع قبل الميلاد، بمدينة مثالية يقودها الفلاسفة، وكتب توماس أمور «أفضل الجمهوريات ـ ١٥١٦»، وأعقبه توماس كمبانيللا صاحب «مدينة الشمس ـ ١٦٢٣ ـ تسخر اليوتوبيا، وهي كلمة اخترعها توماس مور، من ذاتها، فهي تعني لغةً «لا مكان»، يُشفع عليها مباشرة «لازمان»، كي تظل معلقة في أثير الذاكرة، لا تنقشع ولا تمطر.

ينطوي العالم المعيش على رؤيا للعالم خاصة به، تضبط فيه النظري والعملي، وتتعين معرفة وايديولوجيا. ولأن في اليوتوبيا ما ينقض العالم المعيش نقضاً كلياً، فإن لها، لزوماً، رؤيا شاملة خاصة بها، تمس العلاقات جميعاً. إنها فكرة ـ صورة لمجتمع مختلف يعارض المجتمع القائم بمؤسساته ورموزه ونظام قيمه ومعاييره ومحرّماته ومرتبيته وبمعنى السيطرة والحكم والملكية والمقدسات.. فلا يوتوبيا، كما يؤكد ب. باتشكو، بلا تصور شامل يمزق المجتمع القائم، وينقضه بآخر قوامه فكرة السعادة الجماعية والطمأنينة التي تغمر الجميع. يتراءى المجتمع الآخر، في التصور اليوتوبي، مدينة جديدة تقطع كلياً مع ما سبقها وتدشن ميلادا جديداً للتاريخ، يلغي ما سبقه من الأزمنة. يعيش أهل اليوتوبيا، أي المدينة الفاضلة، تاريخاً منقطعاً عن تاريخ الإنسان الذي يحلم بمدينتهم، يقيهم شرور الإنسانية المألوفة وآثامها، ويجعل من مكانهم الغريب، وهو اللامكان، مدينة مغلقة على ذاتها، مكتفية بتاريخ ما هو بالتاريخ، دعائمه الفضيلة والعدالة والسعادة.

بدت اليوتوبيا، في الأزمنة ما قبل الحديثة، حلماً يراود الفلاسفة والأخلاقيين الكبار، إلى أن جاءت ايديولوجيا التاريخ ـ التقدم، التي رأت التاريخ تقدماً والتقدم جوهراً للتاريخ ومبرراً له. انتقلت الفكرة من فضاء الحلم إلى أرض الإمكانية القادمة، وانتقل زمن الفكرة من حيزّه الأثيري إلى طيات المستقبل الواعد، الذي لا يخذل أحداً. أصبح «العصر الذهبي» أمام الإنسان بعد ما كان وراءه، اعتماداً على حقائق إنسانية متجددة، تعيد صياغتها إنسانيةٌ أمدّها عمرها الطويل بالمعرفة المطابقة والحكمة المنشودة. كما لو كانت الإنسانية فرداً غادر طفولته المتعثرة وشبابه القلق واستوى رجلاً كاملاً، دون أن يرديه وهن الشيخوخة، لأن في عمر الفرد المفترض خبرةً وحكمةً أمم إنسانية عريقة متعددة.

يرتكن التصور السابق إلى ثلاث أفكار متكاملة أولها: قابلية الكمال في الجنس البشري، التي ترى في جوهر الإنسان كمالاً منقوصاً، ينمو ويتكامل ويكتمل في التاريخ، وذلك في مسار خطي لا ينتكس ولا يقبل بالارتداد. تتعلق الفكرة الثانية بالتاريخ الذي يشكلّ، نظرياً، الحيزّ الزمني الخطي الذي يتفتح فيه الكمال الإنساني وينجز اكتماله. تأتي الفكرة الثالثة محصلة لما سبقها، مقررة اليوتوبيا نهاية للتاريخ الإنساني، ومعينّة التاريخ ضرورة منطقية لتحقق اليوتوبيا الإنسانية. يضمن التاريخ كمال الإنسان واكتمال فضائله، ويضمن الكمال الإنساني مدينة جديدة، جوهرها العدل والسعادة المشتركة. قام المنظور السابق على تصور ديني ـ أخلاقي، يؤمن بجوهر إنساني ينتصر على الفساد وبتاريخ فاضل، يلبي حاجات الإنسان ويحقق غاياته. لكن هذا المنظور، المغمّس بلاهوت الأمل، لازم مفكرين يأخذون بتصورات مغايرة، تستبدل بمقولات الأخلاق والعناية الإلهية مقولات أخرى، قوامها العلم والسياسة و«الاستبصار العلمي».. وعلى هذه الأخيرة نهضت أفكار تتحدث عن: الإنسان الشامل، الإنسان النوعي، بداية التاريخ الإنساني.. تتلامح في فكرة «بداية التاريخ الإنساني» أطياف اليوتوبيا، ذلك أنها تقطع، تعريفاً، مع كل تاريخ إنساني معروف. وعلى الرغم من يقين يؤسس اليوتوبيا على العلم والسياسة التي تستلهم العلم والإرادة الإنسانية الراشدة المحصّنة بسياسة علمية، فقد جاء من قال باليوتوبيا، كتابة، ونفاها إمكانية، ذلك أن كتاب توماس مور، الذي ولد في لندن عام ١٤٧٨، كلّفه حياته في السادس من يوليو عام ١٥٣٥، بعد تسعة عشر عاماً من ظهور الكتاب.

الايمان باليوتوبيا، كتابة، ونفيها امكانية

في نهاية عام ١٥١٦، ظهر في مدينة لوفان، باللغة اللاتينية، كتاب توماس مور: اليوتوبيا. يسرد الكتاب رحلة متخيلة تقلّ السارد إلى مدينة لم يكتشفها أحد، قائمة في مكان آخر، أو في لا مكان، تتميزّ بمؤسسات تجنّبت شرور الإنسانية كلها، وبنسق حياتي يعارض ما عرفه الرحّالة، حيث البشر اليوتوبيّون يقضون أوقاتهم بما يهندس الروح ويصقل الأخلاق، والأطفال منصرفون إلى الفنون الجميلة، والذهب محتقر زهدت به النفوسُ تُصنع منه أغلال العبيد الذي أرقوا المدينة المسالمة. كل شيء يخترقه النظام وكل العلاقات شفيفة، يحسدها مواطنون أدمنوا الطاعة العاقلة المنظمة. كان توماس مور، وهو يسهب في وصف تفاصيل المدينة

الكاملة، يعكس روح زمانه المتناقضة، محيلاً على تنوير مجزوء وعلى سلطة سياسية فاسدة. جاء الكتاب من معرفة زاخرة وتجربة سياسية تعرف ما يدور في بلاط الملك، ومن حوار مع متعلمين يؤمنون بالمعرفة والتقدم. بيد أن روح الزمن، التي لا ينقصها الانشطار، آوت أيضاً شرور السلطة التي لا تنتهي. لذلك جاءت «يوتوبيا مور» احتجاجاً على ما تنكره المعرفة الأخلاقية وتبشيراً بمدينة أخرى، عادلة عقلانية جميلة، وقائمة في لا مكان. ولعل هذه المفارقة الصاخبة، التي تثني على مدينة موقعها أحجية، هو ما وضع في مدينة الخيال سخرية يائسة، عبّر عنها تلاعب لفظي عثر على ضالته في اللغة اليونانية، كأن يكون معنى عاصمة اليوتوبيا مدينة - سراب ونهرها لا ماء فيه وحاكمها حاكم لا شعب له. ليس غريباً أن توجد المدينة ولا يوجد مكانها، وأن يكون اللامكان ملجأ للأحلام الأثير. وليس غريباً أيضاً أن يكون الخطاب اليوتوبي المخادع خطاباً عن الحاضر عن طريق السلب. أسهب المؤلف في تبيان فضائل المدينة المتخيلة رداً على رذائل مدينة واقعية، يلجأ أمراؤها إلى التآمر والخديعة جرياً وراء ثروات متراكمة، جشعهم لا حدود له وطموحهم يعدم المحرّمات. ورداً على جشع محصّن بالقتل ازدرى مور، في مدينته الفاضلة، الذهب، الذي يوقظ التحارب ويستبيح البشر.

بنى مور مدينته من الثقافة والمعرفة والعقلانية، استعاد جمهورية أفلاطون، في زمن تراكم رأس المال، وانتهى إلى المقصلة، أدين بالخيانة العظمى، وغدا بعد أربعة قرون من القديسين. كان في نصه المهزوم بصيرة ثاقبة، ترى في ثنايا التقدم انحطاطاً، يعلن أن حلم العدل سرمدي الحضور، وأن الفساد يحايث جوهراً إنسانياً يقول بالكمال، وأن «المدينة الأخرى» أثيريّة الوجود لا أكثر. تأمل مور سلطة سياسية ليست غريبة عنه، عايشها عن قرب، وسجل فوق رأسه المقطوع رؤية يائسة. كأنه وهو يكتب نصاً حالماً، في مستهل «الحداثة»، يخبر بأن الأزمنة السياسية متجانسة، رغم تقدم العقل والمعارف العقلانية.

إذا كان المتخيل اليوتوبي يعارض مدينة واقعية بائسة بمدينة متخيّلة نبيلة، فإن الرواية تواجه سلب المدينة القائمة بيوتوبيا مضمرة، واضحة ملتبسة وأقرب إلى السؤال. يتوزع المتخيَّل التاريخي على الرواية واليوتوبيا، وتفصل بينهما الرؤية والإجابة الخيرة. فالمتخيَّل اليوتوبي يفصل مدينته فصلاً كاملاً عن التاريخ الإنساني ويشدها إلى تاريخ خاص بها منقطع عن تاريخ كاتبها، بينهما تبقى الرواية، التي تنقض الواقع، مشدودة إلى التاريخ الإنساني، تؤوله وترفضه وتتمنّى تغييره. ولعل الرحيل إلى تاريخ كلي مغاير هو الذي يجعل المدينة اليوتوبية واضحة شفافة، لها ساحاتها الجميلة وبيوتها الأنيقة وسلطة لا تجانب تعاليم الحقيقة، على خلاف الرواية التي تنقض التاريخ الاجتماعي، الذي تعيشه وتلتزم به، بيوتوبيا مضمرة، أي بنسق مغاير من القيم والمعايير.

لا تفصح اليوتوبيا المضمرة عن «مدينتها الروائية»، ولا تستطيع ذلك على أية حال، لأنها تشتق ما تريد من التاريخ المعيش وتوَد أن تحقق قيمها في هذا التاريخ أيضاً، دون رحيل ولا هجرة. وقد يقال: إن اليوتوبيا رواية متحققة. غير أن القول في تفاؤله النبيل مثقل بالعطب، لأن تحقّق «اليوتوبيا المضمرة» يئد الكتابة الروائية المفتوحة على مستقبل لا نهاية له، ولهذا يكتب المتخيل اليوتوبي نصاً واحداً، بأشكال مختلفة، ويتناتج المتخيَّل الروائي في نصوص متناتجة.

التقت رواية التقدم، وهي ايديولوجية - تقريظية، بمدينة فاضلة دنيوية، لم يلتقِ بها الإبداع الحقيقي ولن يلتقي بها أبداً. وصل كروزو إلى جزيرته المنعزلة وغادرها منتصراً، ولم تخب آمال أبطال «فيرن» في ترويض الكون وتطويع الطبيعة. كانت المدينة الفاضلة هناك، لا تحتاج إلى رحيل ولا تحتمل الإضمار. على خلاف غيره، تمسك ميلفل العظيم بيوتوبيا مضمرة، تأخذ بمفهوم الرحلة، وتتخيَّل عالماً شاسعاً من ماء ومطاردة، وتصطحب سارداً يروي ما رأى، وتلعن مدينة إنسانية تغتال البراءة. بنى مؤلف «موبي ديك» المدينة البائسة، وهي يوتوبيا مقلوبة، من بحار يمزج القتل بالمعرفة، ويساوي الخلاص بالانتقام، ويختصر الطبيعة الخالدة إلى عبد من نوع جديد. تتجلى «الفضيلة المضمرة» في خطاب مستتر، يحلم بمعرفة توسع الطبيعة ولا تغتالها، وبدليل يقود صحبه إلى أرض المحبة، وبلقاء حنون بين الإنسان والطبيعة. أعطت هذه اليوتوبيا، التي تلمس في الحداثة الصاعدة شرورها المتصاعدة، النصوص الروائية الأكثر إبداعاً، كأعمال رابليه وسرفنتس وهيرمن ميلفل وجوناثان سويفت (١٦٦٧ - ١٧٤٥) ارتكن سويفت إلى «روح العصر»، المأخوذ بالاكتشاف وتوسيع المكان، وأخذ بمجاز «الرحلة»، الذي أخذ به غيره، وأوصل سارد الرحلة: «جوليفر»، إلى بلاد الأقزام والعمالقة، قبل أن يرى بشراً مسوخاً، لا هم بالعمالقة ولا هم بالأقزام. ترمز العملقة، كما شاءها سويفت، إلى الطيبة المثلى التي تحايث قوة ظاهرة، كما لو كان الحجم رمزاً للفضيلة، وإن كان

نسبياً كأشياء أخرى. لهذا يكون جوليفر، في بلاد الأقزام، كياناً إنسانياً فاتناً، صفاته العقل والصبر والطيبة، في مقابل كائنات حَشَرية صغيرة، تنضح بالخسة والدناءة، ويصبح في بلاد العمالقة قزماً تتلبسه، فجأة، صفات الأقزام المشبعة بالحقارة. ينوس جوليفر، في رحلة أقلته إلى مكانين مختلفين، بين الطيبة والدناءة، نبيل هو أمام كائنات صغيرة، وتافه أمام مخلوقات تردّه إلى حجم صغير. تتراءى «رحلات جوليفر» رواية عن النسبة والتناسب واختلاف الطباع، فبعد أن عاشر «المكتشف» بشراً يصغرونه حجماً بعشر مرات، التقى بآخرين يكبرونه حجماً بعشر مرات. تنتهي الرواية المبنية على التناسب، بشكل يبدو ميكانيكياً، إلى سخرية مريرة وتشاؤم شديد، ترى في جوهر الإنسان فساداً لا شفاء له، لأن القيم تصدر عن النسب لا عن الإنسان. أراد سويفت أن يذكّر الإنسان، الذي يعيش في مجتمع مختلف النسب، بأنه حيوان وضيع تشكّل حاجاته أخلاقه، بدلاً من أن تسيطر أخلاقه على حاجاته.

كان للقراءة والكتابة، حتى القرن الثامن عشر، بعد طبقي

عرف سويفت، وليس بعيداً عن مسار توماس مور، المؤسسات السياسية العامرة بالوضاعة والنفاق وعدم الوفاء والتعصب الديني، وهو حال «مجلس العموم» و«مجلس اللوردات»، كما يقول البعض، دون أن ينسى، وبوضوح لا مزيد عليه، النفاق الإنجليزي المتحدث عن «تحضير المتوحشين»، كأن يكتب بسخرية مريرة: «إذا أرسل الأمير فرقاً عسكرية إلى بلاد سكانها فقراء وجهلة، يجوز له إعدام النصف وإرجاع ما تبقى إلى عبيد من أجل تحضيرهم وتخليصهم من البربرية التي يعيشون فيها». وما الأقزام، في حكاية هجائية ماكرة، إلا سكان أوروبا، الذين يلجأون إلى «كل السفالات الضرورية»، بغية الحصول على ما يرغبون به. تفصح رائعة سويفت، التي ينسبها بعض «النقاد» إلى أدب الأطفال، عن شوق إلى عالم إنساني مسكون بالعمالقة لا غير، وإن كان في ضحك المؤلف الصاخب ما يرسل بـ«الشوق العقيم» إلى «لا مكان».

في كتابه الشهير «نظرية الرواية» سأل جورج لوكاتش: كيف يمكن للحياة أن تصير جوهرية؟ وعثر على الجواب في صفات لاحقة: حين يقرأ الإنسان العادي في كتاب الحياة نفسه بوضوح. ولن تكون الرواية، التي صعدت في عالم حديث هجره الله، إلا كتاب الحياة المفقود، الذي يضع الوضوح في البصيرة بعد أن تداعى في الحياة. ربما تكون هذه البصيرة، إن استبدلت بالماضي المستقبل وبزمن روح التاريخ الاجتماعي، هي «اليوتوبيا المضمرة» التي يفرض عليها التاريخ، المصاغ من العمالقة والأقزام، أن تظل مضمرة أبداً. لقد أنتج التقدم روايته وأنتج فيها رواية أخرى تتطلع إلى تقدم إنساني سويّ، لا يقبل بقتل نصف «المتوحشين» ولا بتحويل ما تبقى إلى «عبيد»، يتم تدميرهم بـ«أدوات حضارية».

٥- الرواية ومجتمعية التعدد:

عثر المسرح، كما يذكر إيان واط في كتابه «نشوء الرواية»، على جمهور واسع قبل الرواية بزمن طويل، بل أن شيوعه جعل من ارتياده عادة رخيصة التكاليف. لم تلتقِ الرواية، على خلاف ذلك، بجمهور قارئ إلا في زمن متأخر، وضعه جورج جان في عام ١٨٧٠، وعطف عليه «واط» يسراً اقتصادياً، ذلك أن ثمن الرواية، في بداياتها، كان يكفي «لإعالة أسرة فقيرة طيلة أسبوع أو أسبوعين».

فصلت أسباب كثيرة بين الرواية الصاعدة وجمهور القراءة الموسّع: كان للقراءة والكتابة، حتى القرن الثامن عشر، بعد طبقي، يحيل على معرفة اللغات والآداب الكلاسيكية ولا سيما اللاتينية، إضافة إلى هذا، رأت أوساط دينية وغير دينية في القراءة «ألهية خطيرة»، تعبث بالخيال وتؤرق العقل وتصرف العامل المأجور عن عمله، وساهم في محدودية القراءة أميّة، بقيت راسخة حتى القرن الثامن عشر، دون أن يمنع هذا «جونسون» من وصف الأمة الإنجليزية، عام ١٧٨١، بـ«أمة من القراء». كان الوصف نسبياً ولا ينقصه التفاؤل، لأن إعطاء الحوانيت أسماء مكتوبة، بدلاً من العلامات الاصطلاحية، لم ينتشر إلا بعد عام ١٧٨٢. بل أن شيوع الكتابة النسبي لم يأتِ من جهة الأدب، بل جاء من أبناء الطبقة الوسطى، الذين تلزمهم التجارة والإدارة على إتقان القراءة ومعرفة الكتابة.

لم يتحدد وضع القراءة الروائية بحوانيت تحرّرت من الإشارات وامتلكت أسماءها، ولا بانتقال الرواية من قارئ النُزُل إلى قراء في بيوتهم، بل بسيرورة اجتماعية ـ ثقافية متعددة العناصر، تنتج الرواية والقارئ وما يصل بينهما. بل لعب اختراع المطبعة (١٤٣٦ ـ ١٤٥٠) في هذه السيرورة دوراً حاسماً، رفع عن النص هالته المتعالية ونقله من حيزّ الخاصة المغلق إلى فضاء العامة وأمّن له شكله السلعي، الذي يضعه في يد القارئ القادر على الشراء. أخذت المطبعة، بهذا المعنى، بعداً تقنياً، ينتج الكتاب المطبوع ويعيد إنتاجه وفقاً لقوانين العرض والطلب، وبعداً اجتماعياً يكسر احتكار القراءة، ويضع الكتاب ـ

السلعة في متناول جمهور جديد. ولعل الدور التثويري للمطبعة هو الذي أملى على انتشار القراءة والكتابة الأدبيتين لغة اقتصادية باردة، مثل الإنتاج والتوزيع والاستهلاك، بعد أن كانت مقيّدة إلى لغة طهرانية، حدودها المبدع والخاصة والإبداع. وتلا المطبعة انتشار دور النشر، التي تضبط العلاقة بين المنتج والمستهلك، وحوانيت الكتب التي تقوم بتوزيع المنتج الكتابي، وتصل بين القارئ والكاتب.

شكلت الصحافة، وهي علاقة حداثية في جملة من العلاقات الحداثية، حاضنة أساسية للتطور الروائي، منذ أن نشر «ديفو» روايته الأولى - ١٧١٩، وصولاً إلى منتصف القرن التاسع عشر، الذي وحّد بين صعود الرواية وانتشار الصحافة، وربط العلاقتين بشروط القراءة والنشر والتوزيع. فقد نُشرت أعظم روايات القرن التاسع عشر مسلسلة في الصحف والمجلات، يستوي في ذلك ديكنز وديستويفسكي، ويتساوى وبلزاك وزولا وفلوبير، الذين فضّلوا النشر في المجلات الأدبية على الصحف اليومية. فرضت «الرواية المسلسلة»، في شكلها الصحفي، مواضيع تلائم قارئ الصحيفة اليومية وأسلوباً أدبياً سهل القراءة ولا يعرف الاستسهال وبسيط التناول لا يقبل بالابتذال، آيته أسلوب بلزاك المنسوج من السهولة والابتكار. تفسر العلاقة بين الروائي والقارئ، ربما، وقد التقيا في صحيفة يومية أو مجلة أسبوعية، مصادر «الرواية الواقعية»، التي تقدم للقارئ موضوعاً ليس غريباً عنه، وشخصيات يتعرّف عليها ويدخل إلى عوالمها الداخلية دون جهد كبير.

خلقت الصحيفة الموقع الملائم الذي يلتقي فيه القارئ والروائي، وأنتجت التحولات الاجتماعية شروط الكتابة وجمهرة القراء. ومع أن بعض الدراسات يربط بين الرواية وقارئة أنثى متبطّلة ميسورة، أو بين بروليتاري مقهور وميلودراما تعويضية، فإن نزوع التحولات ربط بين القراءة والوافدين من الطبقة الوسطى.. وواقع الأمر، أن تأمل الاجتهادات النظرية المشغولة بتاريخ القراءة الروائية، يشير إلى جنس أدبي تقبل به الطبقات الاجتماعية جميعاً، بأشكال متفاوتة، إقبالاً منها على «تسلية مفيدة»، تحرّر الزمن من مكانه وتحرر العين، كما العقل، من مشهد يومي رتيب. بقي، بداهة، للشعر قارئه وللكتاب المقدس حيزه وللحكايات القديمة من يحن إليها، وتقبل الجميع، بفروق أكيدة، الإبداع الجديد الذي جاء به تولستوي وديكنز وفلوبير. يشير جمهور القراءة الموسّع إلى عناصر واضحة تتاخم البداهة تختصر، ربما، إلى عنصرين: أولهما تراجع الأمية المشفوع بارتقاء اجتماعي يرى في القراءة بعداً تهذيبياً ومجالاً لاختيار معرفة جديدة، وثانيهما اندفاع إلى جديد مكتوب يهمش «القراءة الدينية» ويدعو إلى قراءة تتعرّف بصيغة الجمع.

وسّعت «الرواية المسلسلة» سوق الصحيفة، وسوّقت الأخيرة الإبداع الروائي. ومع أن في مفردات التسويق والإبضاع والتسليع ما يؤذي الأرواح المتطهرة، فقد رأى الروائي، وهو مثقف حديث، في السوق ظاهرة إيجابية تعد بالحرية. رأى إميل زولا في سوق الأدب ضماناً لاستقلال الأديب، وفي الأديب منتجاً نوعياً، يضع سلعته في السوق، ويتوجه إلى «قارئ» يستهلك «الرواية» بين سلع أخرى. وكما يجوّد كل منتج بضاعته ويحسنها بحثاً عن مستهلك جديد، يكون على الروائي، كما رأى زولا، أن يحتذي بغيره وأن يجعل القارئ علاقة داخلية في نصه الروائي. بدت السوق وسيلة لتحرير الأديب، تحمله على إنتاج أدب جماهيري، بلغة ثقافية ملتبسة، أو تملي عليه إنتاج أدب قابل للاستهلاك الموسّع، بلغة اقتصادية مبرأة من الالتباس. لم يكن الأديب، الذي «حررته» السوق الرأسمالية، يختلف عن قارئه الموسّع، فكلاهما يبيع جهده في السوق ويقتات به، ويتقبّل معايير العرض والطلب، دون احتجاج كبير. وبداهة، كان على الإنتاج الأدبي الموسّع أن يحمل تناقضاً داخلياً موزعاً على اتجاهين: أدى تسليع الأدب، من ناحية، إلى تراجع الكيف الأدبي، وأفضى، من ناحية ثانية، إلى توسيع القراءة المجتمعية وتحرير الأديب وإشهاره. ظهر الأديب، وللمرة الأولى في التاريخ، ذاتاً مبدعة شهيرة، اعتماداً على إبداع مكتوب مسلّع جماهيرياً.

إذا كانت عملية التسليع وإعادة إنتاجه قد أقامت بين الرواية والصحيفة علاقة وثيقة، فالعملية ذاتها، وانطلاقاً من منطق خاص بها، أملت على الصحيفة توليد «ناقد أدبي» جديد، «يُشهر» العمل الروائي ويدعو إلى قراءته. قام الناقد الجديد بعمل ثنائي البعد، يحيل على الأدب والسوق معاً، في عملية قلقة، لن تحظى بالاستقرار إلا في شروط سعيدة. يحضر «الأدب» في عمل الناقد وهو يسائل في الرواية اتساقها الداخلي ويستقصي في علاقاتها الداخلية معنى يوطّد المستقر أو يدعو إلى زعزعته. غير أن «الاستقصاء النقدي»، كما تريده الصحيفة وتلح عليه، يقوم

في حيزَ «الإعلان» ومجال «الدعاية». فكما تحتاج السلعة الباحثة عن توزيع موسّع إلى إعلان يذيع ظهورها وإلى دعاية تخبر عن صفاتها، تحتاج السلعة الأدبية إلى الناقد الذي يطري عليها ويذيع على الملأ صدور «رواية جديرة بالقراءة». أصبح الإعلان الأدبي جزءاً من العملية الأدبية، وتحوّل الناقد إلى ظهير للروائي، يوسع شهرته بمقاربة إيجابية، ويوسعها أيضاً بنقد صاخب يستثير الفضول. لم يقاسم الناقد الصحفي، رغم ذلك، الروائي مصائره، بقي مرهوناً بالمبدع وتابعاً له. ولهذا جاء النقد الأدبي الحقيقي من المؤسسات الجامعية لا من السوق الأدبية، كما لو كان «النقد اليومي» إعلاناً صاخباً هش القوام.

أفضت علاقة الروائي بالسوق إلى رواية متعددة المواضيع، تساوق الطلب الجماهيري ومعايير العرض والطلب. تضمن «المتعدد» أحوال مجتمعه الموزعة على تعدد طبقي واقتصادي وثقافي، وعلى ما يوحد، مجتمعياً، بين المستويات المتعددة. وعن هذا التعدد جاءت «رواية الطبقات الدنيا»، أو حق «الطبقات الدنيا» في الرواية، كما قال الأخوان جانكور عام ١٨٦٤، إيماناً منهما بمبدأ المساواة الذي يلزم الرواية بالانفتاح على مواضيع الناس جميعاً، مثلما صدرت «الرواية الصناعية»، وقد كتب عنها الناقد الإنجليزي الراحل ريموند ويلمز، التي حدثت عن وجوه الحياة في مجتمع صناعي يلازمه القلق وبحث قلق عن الاستقرار، و«رواية الشعب»، التي كتبها زولا وغيره، وهم ينظرون إلى إنسان ـ مواطن جدير بالكرامة. تكشفت تعددية الشعب في متواليات حكائية، لا تمحو شخصية بشخصية أخرى، تتضمن المرابي والكولونيل المتداعي والبحار وعامل المناجم والقاضي ورجل الدين والعاشقة التي تحاكي الحكايات الرومانسية والمومس وعمال البحر وشاباً متطوساً مسكوناً بسيرة نابليون.. يستبين في تعددية الشخصيات الروائية أمران: يدلل أحدهما على فضاء اجتماعي تخلص من سادة يلتبسون بالقديسين ويأمرون البشر ويقفون عليهم، ويظهر ثانيهما بتبادلية الاعتراف بين بشر يقرّون مبدأ المساواة، كأن يعترف الإنسان الذي اعترف بذاته بالروائي الذي يكتب عنه، وأن يعترف الروائي بقارئ يساويه في الحقوق والواجبات. وعن الاعتراف المتبادل صدرت الحوارية الروائية، أو تعددية الأصوات، بلغة باختين، حيث الروائي يضع على لسان شخصيته كلاماً مقتنعاً به، بقدر ما تقترح الشخصية الروائية على الروائي كلاماً لا يرضى عنه.

تعيّنت «رواية الشعب» بنسق من الشخصيات لا تجانس فيه، وبلغة تستلهم اللغات الشعبية وتزهد بالمعايير الأكاديمية. وما تمثيل الشعب، بهذا المعنى، إلا تمثيل لغة الشعب، أو تمثيل الشعب من خلال لغته، المحتشدة بتنوع متعدد الوجوه. غير أن تمثيل الشعب من خلال لغته يرّد إلى إشكال فني لا إلى لغة «الشعب» الفقيرة والغنية، التي نحّاها فيكتور هوجو جانباً، وهو يكتب عن الشعب ويتوجه إليه. رفض الروائي «لغة الشعب» ولم يرفضها: رفضها مستبعداً الفج المتهافت، وقبل بها منقباً عن الجميل الكثيف، مترجماً مبدأ المساواة بين اللغات المتساوية. لم يهبط الروائي من لغة عليا إلى لغة دنيا، ولم يصير «اللغة الوضيعة» إلى «لغة نبيلة» بل تنقّل بين اللغات وصاغ لغة أدبية، تعترف بالخصوصية الأدبية ولا تعترف بالمراتب الاجتماعية.

حين رفض الروائي احتكار الكلام كان في ذاته إنسان وأكثر، وفي كلامه أكثر من كلام. كان متعدداً في ذاته وقائلاً بتعددية الكلام، مبيّناً أنه لا حرية بلا تعدد ولا تعدد بلا حرية، وأن الخطاب الروائي ترجمة مطابقة لهذا الحر المتعدد.

٦- المجتمع الموّحد واللغة القومية:

تستلزم مجتمعية الكتابة والقراءة الأدبية لغة واحدة، يكتب بها الروائي نصه ويفهمها قارئه بلا مشقة، لأن الطرفين تعلّماها في مدرسة واحدة. فإذا كان محو الأمية شرط القراءة والكتابة، فإن اللغة الموحّدة، التي يتوازعها الكاتب والقارئ، شرط وصول «الرسالة الأدبية»، فلا رسائل بين طرفين لا يرجعان إلى لغة واحد. ومع أن في هذا المبدأ البسيط ما يستدعي سؤال المدرسة، فإن السؤال المدرسي في ذاته ليس بسيطاً، فقد ولد وتبلوّر بعد الثورة البرجوازية الأوروبية، ولم يكن واضحاً ومحدداً قبل انتصارها.

تعيَن التمايز الطبقي في المجتمعات الأوروبية، قبل الثورة البرجوازية، بفروق سياسية واقتصادية ولغوية، كما لو كان في كل مجتمع مجتمعات عدة، لكل منها موقعه الاقتصادي ـ السياسي ولغة لا يقاسمها غيره. فقد كان، على سبيل المثال، في المجتمع الفرنسي، الذي أنجز لاحقاً ثورة برجوازية نموذجية، لغات عديدة تتوازى ولا تتقاطع، وتتراصف منغلقة على ذاتها أو قريبة من الانغلاق. تتضمن هذه اللغات، وهي مرايا السلطات الاجتماعية، لغة الملك، لغة الدولة الحقوقية، اللغة الأرستقراطية ـ البرجوازية المتمايزة من لغة البلاط وأصحاب الامتياز والنفوذ، وأخيراً لغة الجماهير المنقطعة عن اللغات السابقة. تفصح التعددية

اللغوية في مجتمع واحد عن أمرين: غياب مبدأ المساواة الاجتماعية وتأسيسه لغوياً، بما يجعل من الفرق الطبقي فرقاً «طبيعياً» شديد الشفافية، يوكل إلى اللغة تعريف الإنسان اقتصادياً وسياسياً، كما لو كانت اللغة هوية طبقية بامتياز. ويقول الأمر الثاني بـ: غياب الوحدة المجتمعية وتفكك الهوية القومية، فلا وجود لمجتمع موّحد دون لغة يتواصل بها أفراده جميعاً، ولا وجود لهوية قومية بلا لغة توزع «متخيَلاً مشتركاً» على أفراد المجتمع كله.

سعت البرجوازية الفرنسية، خلال الثورة ـ ١٧٨٩ ـ وبعدها، إلى إصلاح لغوي شامل، يستولد لغة جديدة موّحدة تلغي اللغات المتعددة السابقة. كان للبرجوازية، أو في البرجوازية، أسباب موضوعية تملي الإصلاح اللغوي وتؤكده شرطاً ضرورياً لانتصار مشروعها. فقد تقدمت بخطاب كوني، يضع مصالحها في مصالح المجتمع بأسره، ويؤكدها طبقة جديدة، تنفي الإقطاع والكنيسة والملكية، وتدافع عن بقية الطبقات. جعلت البرجوازية من «مبدأ الوحدة الاجتماعية» أساس هيمنتها الطبقية، مستنفرة كل القوى الاجتماعية المناهضة للنظام القديم مصرّحة، لزوماً، بـ«ثورة شعبية» لا بثورة «برجوازية». لم تكن الطبقة الجديدة قادرة على إنجاز ثورتها دون تعبئة القوى الاجتماعية الأخرى، ودون خطاب ديمقراطي يسوّغ قيادتها ويبرّر، موضوعياً، التحاق القوى الأخرى بها. في شروط كهذه، وانطلاقاً من «مبدأ الوحدة الاجتماعية»، كان على البرجوازية أن تلتفت إلى «لغة مشتركة»، تحاور بها الآخرين ويحاورها الآخرون بها، لغة تشرح خطابها وتنشر إيديولوجيتها، يفهمها الجميع ويفهمون بها مبادئ الثورة البرجوازية، التي هي «ثورة» المجتمع كله. كان على البرجوازية، وهي تتحدث باسم المجتمع، أن تصوغ حديثها بلغة يعرفها المجتمع. بيد أن الإصلاح اللغوي الذي شاءته البرجوازية، لم يكن ممكناً، كما أشار عبد الله العروي، إلا لكونها طبقة قائدة مهيمنة، تنجز في مصالحها مصالح طبقات أخرى، وتخلق مجتمعاً حراً يرتضي بها سلطة قائدة.

انطوى الخطاب البرجوازي الكوني على«مبدأ المساواة»، الذي أفضى، لزوماً، إلى مبدأ «المساواة اللغوية»، الذي يفصل بين اللغة والطبقات الاجتماعية ويوزع على الجميع لغة واحدة. تجلى المبدأ، الذي لا ينفصل عن مبدأ الحرية والأخوة، في «اللغة المشتركة»، التي يتبادلها بشر متساوي الحقوق، تستبدل بالهوية اللغوية الطبقية لغة وطنية، بلغة معينة، أو لغة قومية، بلغة أخرى تستدعي، نظرياً، مفهوم: الدولة ـ القومية، الذي شاع في زمن الثورات البرجوازية الأوروبية. بيد أن في المساواة اللغوية بعداً حقوقياً يجعل الأفراد، الذين يتقاسمون لغة متساوية، يقفون أمام جهاز حقوقي يوزع عليهم حقوقاً وواجبات متساوية، ناقلاً الأفراد من وضع «الرعية» السابق إلى وضع «المواطنين» الجديد. تتأسس اللغة المشتركة، بهذا المعنى، على «المواطنة» التي تعطي المواطن حقوقاً اقتصادية وسياسية «وحقاً لغوياً» في لغة يتعلمها مع غيره من المواطنين. كأن اللغة لا تصبح، موضوعياً، مشتركة إلا في مجتمع ديمقراطي يتقاسم مواطنوه حقوقاً متساوية في مجالات متعددة، منها المجال اللغوي. تبدو اللغة المشتركة، في هذه الحدود، مدخلاً إلى مجتمع وطني ديمقراطي وأثراً له في أن: تدخل إليه ببشر يتبادلون لغة واحدة، وتعيد إنتاجها من جديد حقوق المواطنة المتعددة، التي تعين المساواة اللغوية مساواة اقتصادية وحقوقية وسياسية. أنتج مبدأ «الوحدة الاجتماعية»، الذي أخذت به البرجوازية الصاعدة، مبدأ «المساواة»، وانتهى الأخير إلى مساواة لغوية، يتعلمها مواطن يساوي غيره، بعيداً عن أرستقراطية سابقة لا تقبل بـ«لغة العوام». اشتقت البرجوازية الإصلاح اللغوي من الحاجات المجتمعية العملية، والمساواة اللغوية من دلالة المواطنة. وكانت، في الحالين، تتعامل مع المشخص والمعقول وتعرض عن المجردات والبلاغة الفارغة.

يحيل الإصلاح اللغوي، كما تشير الملاحظات السابقة، على خطاب الطبقة المهيمنة وإيديولوجيتها الحقوقية وعلى ما يعيد إنتاجهما اجتماعياً، مقرراً أفكار الطبقة المسيطرة أفكاراً مسيطرة. لا يمس الإصلاح فقط البنية الإيديولوجية ـ الحقوقية، أو ما يبدو كذلك، إنما يرتبط بما يحتاجه مجتمع رأسمالي قائم على حرية البيع والشراء وعلى «فردْين حرّيْن» يشتري أحدهما ما باعه الآخر، ويثبّتان ما اتفقا عليه في صيغة كتابية واضحة، أي في لغة مكتوبة يعرفها الطرفان. تصوغ اللغة المشتركة، بهذا المعنى، «القانون المشترك» الذي يعترف به المشتري والبائع، وتصوغ «العقد» الذي يمتثل إلى القانون ولا يخرج عليه، وتبدو، لزوماً، ضرورة مادية لـ«السوق»، القائمة على التبادل والعقود المتبادلة. وإذا كانت الحاجات العملية قد أكدت اللغة، بالمعنى البرجوازي، ضرورة اقتصادية ـ قومية، فإن أولية السوق على اللغة فرضت على اللغة تطوّراً مستمراً.

تفسّر التحولات الاقتصادية، التي فرضتها الثورة البرجوازية، نشوء القومية وتطور اللغة القومية وصولاً إلى «الأدب القومي»، الذي يستلزم «قارئاً قومياً» موّسعاً. تشتق اللغة، في هذا

التفسير، من عقود العمل و«التبادل السلعي» المصاغة بلغة مشتركة، وتشتق من دورة العقود سوق قومية مشتركة، تترجم وحدة المجتمع الاقتصادية واللغوية. غير أن القومية، التي تبدو شفافة في تفسيرها الاقتصادي، تغدو معتمة في تفسيرها الإيديولوجي، *الذي ينزعها من زمنها التاريخي المحدد* اقتصادياً ويرمي بها إلى زمن سحيق منسوج من الإشارات والرموز. ولعل الإيديولوجيا القومية، أو القومية في المتخيّل الإيديولوجي، هو ما يستدعي الجهاز المدرسي، الذي يعيد إنتاج اللغة القومية والمتخيل القومي في آن. *تلعب المدرسة، والحال هذه،* دوراً تقنياً، إن صح القول، تنقض فيه الأمية وتعدّ متعلمين يتمتعون بالمعرفة والكفاءة والاختصاص، ودوراً إيديولوجياً يؤطر القومية ولغتها ويحجب زمني ميلادهما. تتراجع القومية، آنئذ، كموضوع تاريخ وتترسب في نسق من الإشارات الإيديولوجية، كأن تقول «في البدء كانت القومية»، وعن «البدء القديم» صدرت لغته، ومن البدء الذي يفوق غيره جاءت لغة لا تضارعها غيرها. تتعامل المدرسة، في دورها التقني، مع حاجات الحاضر، ويتعامل دورها الإيديولوجي مع الماضي والحاضر معاً، واضعاً في القومية، المحددة زمنياً، أزمنة قومية متعددة، منتهياً إلى «قومية متخيلة». وما دور الأدب، كما تمليه المدرسة، إلا الكشف عن روح قومية أصيلة، يفصح عن أصالتها أسلوب أدبي على صورتها.

يعيد الجهاز المدرسي إنتاج اللغة المشتركة وتعيد الإيديولوجيا المدرسية إنتاج المتخيل القومي. تبتر إعادة الإنتاج، في شكليها، علاقة «الوعي القومي» بجذوره المادية، حاجبةً عقود العمل والسوق القومية والمعايير والمكاييل والمقاييس، في اصطلاحاتها اللغوية، والطرق العامة المتشجرة التي توحد «مكانيا» الوطن، وهي توحدّه في علاقات الإنتاج والتبادل. تنقشع العلاقات المادية ويتوارى ما يستدعي الضرورات الاقتصادية ويذكرّ بها، تترسّب القومية في اللغة، وتصبح اللغة كياناً مستقلاً بذاته، يؤمّن التواصل اليومي بين المواطنين، بلغات راقية ووضيعة ومتوسطة، ويمد المبدعين بما يخلقون منه كلاماً جميلاً.. وإذا كانت اللغة، في استعمالاتها اليومية، معطى بديهياً، يرّد إلى الاستعمال والمدرسة والتربية، فإنها، في شكلها الأدبي، معطى مغاير، مقترن بالإبداع والعبقرية والصناعة المتقنة. كأن على الأدب أن يعيد حجب اللغة، في أصولها المادية، من جديد، مشدوداً إلى لغة أخرى، لغة نوعية مصقولة متحللّة من مراجعها الاجتماعية، أو تكاد.

وهذه اللغة المكتفية بذاتها شجعّت فلوبير، ذات مرة، على حلم الكتابة الخالصة، التي تنسج مراجعها الداخلية مبرأة كلياً من المراجع الخارجية، كما لو كانت روحاً أثيرية تزهد بالجسد وتتطيّر منه.

تنزع المدرسة، وهي تعيد إنتاج الإيديولوجيا المسيطرة، إلى التعامل مع أدب شفاف يثبّت اليقين القومي ويوطّد مواقعه. غير أن التناقضات الاجتماعية، التي تقبل بالأيديولوجيا المسيطرة وتتمرد عليها، تنفتح على أدب جديد يقبل باللغة المشتركة ولا يقبل بها، لأنه يستند إلى حرية مبدعة قبل أن يستعمل لغة موروثة.

٧- الرواية العربية في زمن اجتماعي مغاير:

أرسل دانييل ديفو عام ١٧١٩ بطله إلى المستقبل وأطلق جول فيرن، لاحقاً، أبطاله نحو المجهول. حين ولدت الرواية العربية، بعد انتصار «روبنسون كروزو» بقرنين من الزمن تقريباً، ذهب محمد المويلحي إلى باريس مصطحباً بديع الزمان الهمذاني، واستنجد حافظ إبراهيم في «ليالي سطيح» -١٩٠٦- بحكيم عربي قديم. كأن الروائي الأوروبي لا يتحرك إلا في اتجاه المستقبل، مختلفاً عن روائي عربي يتمسك بالأصل البعيد.

اتكأت الرواية الأوروبية، في زمن صعودها، على أطروحتين أساسيتين: لا تاريخ دون حاضر تحرّر من ماضيه، ولا رواية دون فردية دنيوية تضع المستقبل في الحاضر. لم تعثر الرواية العربية الوليدة على شروط صعودها، ولم يجد الروائي في ثقافته العربية ما يشرح الكتابة الروائية. كان على محمد حسين هيكل أن يستلهم في «زينب» -١٩١٣- تعاليم جان جاك روسو، بعيداً عن دانييل ديفو الذي استلهم فلسفة مواطنه جون لوك، وعلى فرح أنطوان أن يبسّط اشتراكية فرنسية، تاركاً الفرنسي «زولا» يتعامل مع أفكار فرنسية. حين كتب لويس عوض عن «المؤثرات الأجنبية في الأدب العربي الحديث»، أدرج في بحثه «قضية المرأة»، التي كتب فيها رفاعة الطهطاوي، أحمد فارس الشدياق، قاسم أمين، أحمد لطفي السيد، و«الفكر السياسي والاجتماعي»، الذي تضمّن: الانفجارات الثورية في مصر قبل الحملة الفرنسية، الخلفية التاريخية، عبد الرحمن الجبرتي، رفاعة الطهطاوي، فارس الشدياق. ربط عوض، كما فعل في تقديمه لـ«بروميثيوس طليقاً»، بين الأدب والحقل الثقافي والوعي الحديث والقضايا التي أثارها. ومع أنه تحدث عن «الانفجارات الثورية قبل الحملة الفرنسية»، فالأسماء التي

استشهد بها، باستثناء الجبرتي، الذي كان يكتب بلغة ركيكة، تأثرت كلها بالثقافة الفرنسية. لا غرابة في شرط كهذا أن تكون الرواية العربية جنساً أدبياً وافداً، وأن يقدّم فرح أنطون، في بداية القرن العشرين، كتابة تهذيبية تدعى رواية «على سبيل التساهل»، وأن يُنكر رجال الدين التقليديون اللغة الروائية، لأنها امتداد لـ«لغة العوام».

قدّم عبد المحسن طه بدر في كتابه «تطور الرواية العربية الحديثة» عرضاً مجزوءاً عن الوضع الثقافي في مصر - ١٨٧٠ - ١٩٣٨ - أي عن الفترة التي سبقت ولادة الرواية وواكبت تكونها القلق، إلى أن أمدّها نجيب محفوظ بقواعد واضحة. يشير الكتاب إلى الشيخ التقليدي الذي يرى في الخديوي المستبد توفيق «آية من آيات الدهر» وفي العلوم الحديثة وبالاً والصحيفة بدعةً ويقصر علوم اللغة على علوم الدين. ونقرأ أيضاً: «لم يسمح للطلبة أن يشرّحوا الجثث، سمح لهم بتشريح جثث الكلاب، ثم سمح لهم بعد ذلك بتشريح جثث النصارى والعبيد، كما قاوم علماء الأزهر ظهور صحيفة «الوقائع المصرية» بحجة أنه قد يرد فيها اسم الجلالة والنبي والقرآن، ثم يلقى بها إلى الأرض، في الوقت الذي ستطبع فيه بمداد قد لا يخلو من مادة نجسة». كان عادياً، إذن، ألاّ يغفر رجال الدين لمحمد المويلحي «كذبه» في «حديث عيسى بن هشام»، إلا بعد أن أقرّ أنه قصد «كذباً أبيض» يراد منه خير الأمة، وأن يحجب هيكل اسمه عن روايته في طبعتها الأولى، وأن يشكو كرم ملحم كرم، في عام ١٩٢٨، من احتقار «الأدباء» للقصة، وأن يلخّص السوري الحلبي فتح الله المراش (١٨٣٩ - ١٨٧٤) أفكار الثورة الفرنسية في رواية وعظية عنوانها «غابة الحق»...... وفي نهاية القرن العشرين سيشكو نجيب محفوظ من اتهامه بالكفر والزندقة. عثرت الرواية العربية على أفراد يكتبونها، لا على مجتمع حديث يدعو إلى كتابتها، يعطف الرواية على اللغة القومية والإصلاح اللغوي والمجتمع المدني وحقوق المواطنة، ويرهنّ الماضي بدلاً من أن يسلّف الحاضر، ويقبل بالمحتمل ولا يرقد في اليقين.

تنتمي الرواية العربية، على مستوى الكتابة، إلى زمن حداثي كوني، وتنتسب، على مستوى القراءة، إلى زمن تقليدي أو هجين الحداثة. كأنها، رغم بطولة المتخيل والكتابة، تنتظر جمهوراً محتملاً، لم يأتِ بعد.

المراجع:

(١) محمد المويلحي: حديث عيسى بن هشام، دار التراث، بيروت ١٩٦٩، ص: ٤٤.

(٢) إيمري نف: المؤرخون وروح الشعر، دار الحداثة، بيروت، ١٩٨٤، ص: ١٦٠.

(٣) R. G. colling wood: The idea of history. Oxford, 1966, 245 - 460.

(٤) R. Koselleck: l expérience de lhistoire.Gallimard - Le Seuil, Paris, 1997, P: 33.

(٥) المرجع السابق، ص: ٣٢.

(٦) قسطنطين زريق: نحن والتاريخ، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٨١، ص: ٥٧.

(٧) G. Lukacs: La Signigication présente du realisme critique, Gallimard, 1960, P: 30.

(٨) L. Niethammer: Posthistoire, verso, London, 1992, PP: 62 - 68.

(٩) Koselleck: P: 39

(١٠) المرجع السابق، ص: ٤٤.

(١١) E. Balibar: La philosophie de marx. La découverte, Paris, 1993, PP:83 -86.

(١٢) Centenaire du capital. Collectif. Mouton. Paris, La Haye, 1969 PP: 73 -75.

(١٣) إيان واط: نشوء الرواية، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩١، ص: ٢٢ - ٢٥.

(١٤) E. Auerbach: Ecrits sur Dante. Macula, Paris, 1998, P: 186.

(١٥) إيريش أويرباخ: محاكاة، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٨، ص: ٢٩٨.

(١٦) G. Jean: Le roman. Le seuil, Paris, 1971, P:111.

(١٧) والتر ألن: الرواية الإنجليزية، مشروع النشر المشترك، بغداد - القاهرة، بلا تاريخ، ص: ٥٤.

(١٨) M. Bakhtine: loeuvre de françois rabelais, Gallimard, 1970, PP: 63.

(19) المرجع السابق، ص ١٠٤.

(٢٠) B. Baczko: rousseau. Solitude et communauté, mouton, 1970, P 157.

(٢١) ميرسيا إيلياد: أسطورة العودة الأبدية، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٠، ص: ٢٣ - ٣٣.

(٢٢) J. Attali: Histoire du temps, fayard, Paris, P: 125.

(٢٣) أويرباخ: محاكاة، مرجع سبق ذكره، ص: ٣٠٨.

(٢٤) مارشال بيرمن: حداثة التخلف، كنعان، دمشق، ١٩٩٣، ص: ٨٥.

(٢٥) G. Jean: P: 58 - 59.

(٢٦) جورج جان، الرواية، مرجع سابق، ص: ٥٧.

(٢٧) رولان بورنوف: عالم الرواية، بغداد، دار الشؤون الثقافية، ١٩٩١، ص:١٢١.

(٢٨) إيان واط: مرجع سابق، ص: ١٢.

(٢٩) Magazine Littéraire No: 387 - mai 2000.

(٣٠) فرنسيس فتح الله مراش: غابة الحق، دار المدى، دمشق، ٢٠٠١.

(٣١) P. Macherey: Pour une production Littéraire, Maspero, Paris, 1971, PP: 190 - 195.

(٣٢) Michael Nerlich: ideology of adventure, university of minnesota press, 1987, PP: 260 - 114.

(٣٢) Felix S. A. Rysten: False prophets. University of miami press, Florida,1972, PP: 92 - 114.

(٣٤) إيان واط: مرجع سابق، ص: ٤٤ - ٧٩.

(٣٥) المرجع السابق، ص: ٤٤ - ٧٩.

(٣٦) Peter burger: La prose de la modernité, Klincksieck, Paris, 1994, P:258.

(37) أورباخ: محاكاة، ص: ٥٢٥ - ٥٣٧.

(٣٨) Nelly wolf: Le peuple dans le roman françai de zola à céline p.u.f, Paris, 1990, P:5.

(٣٩) Cité par g. Jean, P: 173.

(٤٠) لويس عوض: المؤثرات الأجنبية في الأدب العربي الحديث، معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة، ١٩٦٣.

(٤١) عبد المحسن طه بدر: تطور الرواية العربية الحديثة، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية، لا تاريخ، ص: ٢٩.

(٤٢) المرجع السابق، ص: ١٩.

(٤٣) الدكتور محمد يوسف نجم: القصة في الأدب الغربي الحديث، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٦، ص:٣٤.

(٤٤) Renée Balibar: le français national, Paris, 1974.

(٤٥) Renée Balibar: les français ficitifs, Paris, 1974.

(٤٦) B. Baczko: les imaginaires sociaux, Paris, 1984.

(٤٧) EUROPE: No: 463 - swift: a vant, Pendant, après Gulliver

أرنست رينان:

(ما هي الأمة؟)

تقديم وترجمة: حسن شامي★

النصّ الذي ننقله من الفرنسية الى العربية، والحامل عنوان «ما هي الأمة؟»، هو بالتأكيد أحد النصوص الأساسية في أدبيات الفكر القومي في أوروبا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر. وقد جاء هذا النصّ في قالب محاضرة ألقاها المستشرق والمفكّر الفرنسي المعروف أرنست رينان (١٨٢٣- ١٨٩٢) في جامعة السوربون في باريس في ١١ اذار/ مارس من عام ١٨٨٢.

قد يكون غنيا عن القول أن العودة الى نص رينان تكتسب كامل قيمتها الراهنة والتاريخية. ذلك أن تصدع الكيانات ذات الطابع الفيدرالي والامبراطوري، كما هي الحال بعد انهيار الشيوعية في الاتحاد السوفييتي، وفي يوغوسلافيا السابقة، كما كانت الحال لدى انهيار الامبراطورية العثمانية في الحرب الأولى، والامبراطورية النمساوية- المجرية، التصدع هذا دفع بمجموعات سكانية الى الانكفاء على هوية أصلية يحسب لها القدرة على تسوير الأقوام اللائذين بها للعثور على أشكال من التضامن والتماسك الأولين. ومعلوم ربما أن التصدّع المشار اليه ويقظة «القوميات» الضيقة التي تتوالد في إثره، يحصلان اليوم على ايقاع «عولمة» شديدة التجريد وكاسحة إذ لا تعير كبير اهتمام بأثقال وأحجام وجاذبيات التاريخيات المحلية و«الخصوصية». ويمكننا القول، في هذا السياق، بأن الحروب التي شهدتها منطقة البلقان مثلا، وضعت قيد المواجهة تكتلات سياسية ومجموعات سكانية لا تنتمي الى زمن تاريخي واحد. فالدول الأطلسية ذات الكيانات القومية الناجزة، ولو بدرجات متفاوتة، واجهت كيانا فيدراليا يوغسلافيا تنزع أطرافه وفئاته (خصوصا الصرب) الى بناء مثال الأمة على صورة العرق والاثنية والجنسية واللغة والديانة لمجموعة بشرية بعينها. وهذا ما يستثير في المقابل نزوعا لدى الاطراف الآخرين الى التشبث بأشكال أولية من الولاء الاثني واللغوي والاقليمي. لذا تبدو نزاعات الاقوام في يوغوسلافيا، وفي غيرها من الكيانات المفصحة عن هشاشة تقلّ أو تزيد، كما لو أنها في حال نكوص وارتداد الى بدايات الفكرة القومية في القرن التاسع عشر، فيما تشرع الدول الاطلسية منذ الآن في رسم معالم زمن مستقبلي لا يتوانى بدوره عن ايقاظ أشباح وأرواح قومية- تاريخية يحسب لها دعاة المستقبلية المعولمة المتفائلة حسابا قليلا كما لو أنها دخلت في سبات عميق لا يقظة منه. وسط هذا التوزع بين أزمنة وهويات سياسية وثقافية متباينة، يصبح من الشرعي طرح السؤال مجددا عن مقومات الأمة

★ مترجم وشاعر من لبنان يقيم في باريس

وماهيتها. من هنا عودتنا الى نصّ رينان لا بوصفه حامل اجابة شافية وكافية، بل بوصفه محاولة من شأنها تسليط الضوء على جوانب بارزة من التاريخ الحديث لفكرة الأمة.
تجدر الاشارة هنا، الى أن صاحب النصّ، أي أرنست رينان، أنشأ طريقة وأسلوبا جذابين في تناول مسائل التاريخ والعرق واللغة والديانة، ولم يكن هذا التناول خلوا من اللبس، وأحيانا من التناقض الصريح. فقد تجاذبته نزعات فكرية وثقافية متباينة ومتناقضة ، وهذا التجاذب يعود الى سيرته العائلية وانتقاله من الكاثوليكية الى العقلانية والعلموية ذات الطابع الدعاوي الساعي الى انزال العقل والعلم في منزلة الايمان الديني الجديد للبشرية.
فقد ولد ارنست رينان في ٢٨ شباط / فبراير عام ١٨٢٣ في مدينة «تريغييه» الصغيرة الواقعة في منطقة البريتاني الفرنسية، توفي والده وهو في الخامسة من عمره. ويروي رينان في نصّ عن ذكريات طفولته وصباه أن أمه وأخته هنرييت التي تكبره باثنتي عشرة سنة والتي تابعت وعايشت عن قرب مسار حياته، تولتا تربيته، وانه ورث من عائلته نزعات متناقضة تتوزع بين الايمان الكاثوليكي الريفي الطابع، وبين العلمانية المتأثرة بأفكار فولتير وعصر الأنوار. وفي مدينة «تريغييه» ذات الطابع الكهنوتي والحافلة بالأديرة والمؤسسات الدينية تلقى دراسته. ودخل عام ١٨٣٢ الى المعهد الاكليركي في المدينة، ولئن ظهرت عليه امارات التفوق والنجابة، فقد قرر مدير المعهد ارساله عام ١٨٣٨ الى باريس لمتابعة دراسته الاكليركية، وكان لانتقاله هذا الى العاصمة باريس أثر مصيري وحاسم جعله يعيش التبدّل الطارئ في صورة أزمة نفسية وروحية. درس رينان ثلاث سنوات في باريس وكان يعتقد آنذاك بانه منذور من ذي قبل كي يكون كاهنا كما يولد آخرون محاربين أو قضاة. الا انه راح يكتشف في باريس أشياء كثيرة، من بينها الأدب المعاصر، فانكب على قراءة فيكتور هوغو (١٨٠٢ – ١٨٨٥) ولامارتيني (١٧٩٠– ١٨٦٩)، ولم يكن هاذان الاديبان يحظيان باهتمام الكهنة. وكان ينقصه في تلك الفترة التعرف على العلم الوضعي. وعندما دخل عام ١٨٤٣ مدرسة سان– سولبيس اتجه نحو العلوم التاريخية ودراسة الايمان المسيحي باعتباره مركز الحقيقة ومدارها الرئيسي. خلال دراسته هذه للاهوت المسيحي والأناجيل، انتابت رينان أزمة شك وصراع داخلي طاولت الايمان المسيحي نفسه، وأحس بأنه لم يعد قادرا على أن يكون كاهنا كاثوليكيا. وفي عام ١٨٤٥ اتخذ رينان قراره الحاسم بترك الحياة الكهنوتية، وانتقل بدون ضجة الى حياة مدنية، وكان يطلع أخته هنرييت فقط على حقيقة مشاعره وأفكاره. في تلك الفترة كتب رينان كتابه عن «مستقبل العلم» ولم ينشره إلا لاحقا، هو بمثابة «مانيفست» فكري للدفاع عن العلم والعقل وتصنيف للاعراق والأقوام تبعا لدرجة اقترابها (واحتضانها) من الصورة المثالية والنموذجية للعقلانية الاغريقية. وأنشأ رينان نوعا من التقابل بين عقلية الشعوب السامية النازعة الى البلاغة والقدرية والخرافات والى التصورات الساذجة عن الايمان الديني وبين عقلية ومزايا الشعوب الآرية والهندوأوروبية النازعة الى إعمال العقل والى الأساطير والتراجيديات. وهذا التقابل كان يتغذى من اعجاب رينان بالفكر الألماني، الا انه، أي التقابل، لم يستقر على عبارة واضحة، بل لابسه شيء من الالتباس والغموض. وفي عام ١٨٥٢ نشر رينان كتابه عن « ابن رشد والرشدية» الذي أعده كأطروحة لنيل الدكتوراة.
ويعتبر هذا الكتاب مرجعا اساسيا حول الفيلسوف العربي وتاريخ انتشار مذهبه في اوروبا، وقد نقله الى العربية عام ١٩٥٧ عادل زعيتر. وفي عام ١٨٦٠ ذهب رينان، ومعه اخته هنرييت، في مواجهة الى الشرق وزار فلسطين وسوريا واقام فترة في جبل لبنان، إلا أنه أصيب هو وأخته عام ١٨٦١ بحمى أفقدتهما الوعي، وعندما استفاق بعد ٣٢ ساعة من الغيبوبة اكتشف ان شقيقته قد توفيت، ووافق على دفنها في بلدة عشيت في جبل لبنان، وقد روى وقائع رحلته هذه في كتاب «مهمة فينيقيا». في عام ١٨٧٨ انتخب رينان عضوا في الاكاديمية الفرنسية وفي عام ١٨٨٣ أصبح مديرا للكوليج دو فرانس. وفي السنة ذاتها اصدر كتابه «ذكريات الطفولة والصبا» وألقى محاضرة في السوربون بعنوان «الاسلام والعلم» وردّ عليها جمال الدين الأفغاني (١٨٣٩– ١٨٩٧) الذي كان في باريس آنذاك، وردّ رينان بدوره على ردّ الأفغاني في الجريدة التي نشرت تباعا المحاضرة وردّ الأفغاني، وهي «جرنال دو ديبا».
الى ذلك نشر رينان عديد الكتب الدائرة على تاريخ الأديان والأجناس واللغات، خصوصا تلك المتعلقة بالشعوب الساميّة وبأصول المسيحية، وأحدث كتابه عن «حياة يسوع» جدلا شهد المشرق العربي بعض رذاذه. وألقى رينان

عددا كبيرا من الخطب والمحاضرات نشرها في كتاب مستقل أعيد طبعه عدة مرات. وفي تقديمه لكتاب «خطب ومحاضرات» والمؤرخ بيوم الأحد في ٨ مايو من عام ١٨٨٧، يحرص ارنست رينان على التشديد بأن «القطعة» التي يعلّق عليها أهمية خاصة تفوق أهمية الأجزاء والقطع الأخرى والتي يسمح رينان لنفسه بأن يلفت انتباه القارئ اليها، انما هي محاضرته «ما هي الأمة؟». ذلك «أنني حرصت على أن أزن كل كلمة منها بعناية فائقة؛ إنها خلاصة معتقدي ومذهبي فيما يتعلق بالأشياء الانسانية»، بحسب ما قال في تقديمه.

والراجح لدينا أن أرنست رينان سعى في محاضرته هذه الى وضع الفكرة القومية في منظار انسانوي منفتح، وتنبأ بأن أوروبا الغارقة في نزاعات وحروب قومية سوف تتوصل في المستقبل الى نوع من الاتحاد الفيدرالي. الا أن انسانويته هذه ظلت مشدودة الى نزعة مركزية- أوروبية، فيما كانت نظرته الى العوالم الأخرى، خصوصا الاسلام والعالم العثماني، تتسم بالاستعلاء المعرفي والتاريخي، وتبريرات صريحة للسياسات الامبريالية الاوروبية. فهو مثلا، في خطاب ألقاه في الاكاديمية الفرنسية عام ١٨٨٥، تكريما لفرديناند دو ليسيبس صاحب مشروع شق قناة السويس، أي بعد ثلاث سنوات تقريبا على محاضرته «ما هي الأمة؟»، رأى رينان ان «مصر ليست أمة، انها مدار رهان، تكون تارة مكافأة لعملية سيطرة بحرية انتزعت بصورة شرعية، وتكون تارة أخرى عقابا على طموح لم يحسن تقدير قوته. وعندما يكون لبلد وأناس دور يطاول المصالح العامة للانسانية، فانه سيضحي بهم من أجل ذلك. إن أرضا يعلق عليها العالم كله أهمية الى هذا الحد، لا يسعها أن تنتمي الى ذاتها، إنها موقوفة على الانسانية، والمبدأ القومي مقتول فيها. (...) ستكون مصر محكومة على الدوام من قبل مجموع الامم المتحضرة».

ما هي الأمة؟

آليت على نفسي أن أقوم وإياكم بتحليل فكرة تبدو في الظاهر واضحة، إلا أنها عرضة لأخطر حالات سوء الفهم. إن أشكال المجتمع الانساني لهي في غاية التنوع. خذوا التجمعات البشرية الكبيرة على الطريقة المعهودة في الصين، ومصر، وبابل القديمة جدا، - وخذوا القبيلة على الطريقة المعهودة لدى العبريين»، ولدى العرب؛ - وخذوا الحاضرة على طريقة أثينا واسبارطة، - وخذوا اتحادات البلاد العديدة على الطريقة المعروفة في الامبراطورية الأخميدية، والامبراطورية الرومانية، والامبراطورية الكارلوفنجية،- وخذوا الجماعات التي تعيش بدون وطن، والتي تتماسك بفضل الرابطة الدينية، كما هي الحال لدى الاسرائيليين والمجوس؛ - وخذوا الأمم مثل فرنسا وانجلترا وغالبية الكيانات الاوروبية المستقلة والحديثة؛ - وخذوا الاتحادات الفيدرالية على طريقة سويسرا وأمريكا؛ - وخذوا أشكال القرابة، كما أشكال العرق، أو اللغة بالأحرى، القائمة بين مختلف فروع الجرمانيين، ومختلف فروع السلافيين؛ تلكم أنماط تجمّع موجودة كلّها، بيد أن الخلط بينها سينطوي لا محالة على مساوئ جدية للغاية. وقد شاع الاعتقاد، في زمن الثورة الفرنسية، بأن المؤسسات التي قامت في مدن صغيرة ومستقلة، مثل اسبارطة وروما، يمكن تطبيقها في أممنا الكبيرة التي تعد بين ثلاثين وأربعين مليون نسمة. وفي أيامنا هذه، يرتكب خطأ أكثر فداحة، يجري الخلط بين العرق والأمة، كما تنسب الى مجموعات اناسية (اتنوغرافية)، أو بالأحرى لغوية، صفة سيادة مشابهة للسيادة التي تتمتع بها الشعوب القائمة فعليا. فلنحاول جاهدين التوصل الى شيء من الدقة في معالجة هذه المسائل الصعبة، اذ يمكن، منذ بداية التعليل، لأدنى تشوش في معنى الكلمات، أن يحدث في النهاية اكثر الأخطاء شؤما. ما سنقوم به أمر دقيق للغاية؛ إنها تقريبا عملية تشريح؛ إذ أننا سنتناول الأحياء كما جرت العادة أن نتناول الأموات. ولذلك فاننا سنبذل أقصى ما يمكن من البرودة وعدم التحيّز.

١

منذ نهاية الامبراطورية الرومانية، أو بالأحرى منذ انشطار امبراطورية شارلمان، تبدو لنا أوروبا الغربية منقسمة الى أمم سعت بضع منها، في أوقات معينة، الى ممارسة هيمنتها على الأمم الأخرى، الا انها لم تنجح أبدا في تحقيق ذلك لمدّة طويلة. ما لم يستطع فعل شارل- كوانت ولويس الرابع عشر ونابليون الأول، لن يقوى أحد في المستقبل، على الأرجح، على القيام به. ان بناء امبراطورية رومانية جديدة أو تجديد امبراطورية شارلمان أصبح أمرا مستحيلا. فانقسام أوروبا بات كبيرا للغاية بحيث أن أية محاولة سيطرة عالمية ستدفع سريعا الآخرين الى تشكيل ائتلاف يدفع بالأمة

الطموحة الى الانكفاء داخل حدودها الطبيعية. لقد نشأ نوع من التوازن مؤهل للعيش طويلا. وستبقى فرنسا وانجلترا وألمانيا وروسيا، خلال مئات السنين، وبالرغم من المغامرات التي قامت بها، ستبقى فرديات تاريخية، والأحجار الاساسية للعبة ضامة حيث الخانات تشهد بدون توقف تنوعا من ناحية الأهمية والكبر ولكنها لا تقبل أبداً خلطها مع بعضها البعض.

عندما نفهمها على هذا النحو، تكون الأمم شيئا جديدا على التاريخ. لم يعرفها الزمن القديم؛ اذ لم تكن مصر والصين وكلدة القديمة أمما بأي درجة كانت. لقد كانت بمثابة قطعان يقودها ابن للشمس وابن للسماء. لم يكن هناك مواطنون مصريون كما لا يوجد مواطنون صينيون. لقد شهد العهد الكلاسيكي القديم جمهوريات وممالك بلدية، كونفيدراليات لجمهوريات محلية، امبراطوريات؛ لكنه (العهد القديم) لم يعرف الأمة بالمعنى الذي نفهمه. كانت أثينا واسبارطة وصيدون وصور مراكز صغيرة تجلت فيها نزعة وطنية مثيرة للاعجاب؛ لكنها تبقى مدنا قائمة فوق مساحة اقليمية ضيقة نسبيا. بلاد الغول واسبانيا وايطاليا كانت، قبل أن تمتصها الامبراطورية الرومانية، تشكل مجموعات من الأقوام وكانت غالبا متضافرة بين بعضها البعض، غير أنها كانت بدون مؤسسات مركزية وبدون سلالات حاكمة. الامبراطورية الآشورية، الامبراطورية الفارسية، وامبراطورية الاسكندر، هي أيضا لم تكن أوطانا. فلم يكن هناك أبدا وطنيون آشوريون، وكانت الامبراطورية الفارسية اقطاعية واسعة. كذلك لا نجد أمة واحدة تربط أصولها بمغامرة الاسكندر الهائلة، وإن كانت هذه المغامرة غنيّة النتائج فيما يتعلق بالتاريخ العام للحضارة.

الامبراطورية الرومانية كانت بالفعل أقرب (من غيرها) الى أن تكون وطنا. فمع وقف الحروب الذي عاد بمحاسن واسعة، سرعان ما أصبحت السيطرة الرومانية محببة الى القلوب، بعد أن كانت قاسية جدا في البداية. لقد كانت تجمعا كبيرا رديفا للنظام والسلم والحضارة. وفي الأوقات الاخيرة من حياة الامبراطورية، تولد لدى النفوس المهذبة، لدى الأساقفة المتنورين ولدى المتعلمين شعور حقيقي «بالسلم الروماني» الذي يتعارض مع الخواء المهدّد الذي تحمله البربرية. بيد أن امبراطورية تبلغ مساحتها اثنتي عشرة مرة مساحة فرنسا الحالية، لن يكون في وسعها تشكيل دولة في المعنى الحديث للكلمة. فقد كان الانقسام بين الشرق والغرب أمرا يستحيل تفاديه. والمحاولات التي جرت في القرن الثالث الميلادي لبناء امبراطورية غولية (نسبة الى بلاد الغول) لم تعرف النجاح. الغزو الجرماني هو الذي أدخل الى العالم المبدأ الذي جرى استخدامه لاحقا كأساس لوجود الجنسيات.

ما الذي صنعته، بالفعل، الشعوب الجرمانية منذ اجتياحاتها الكبرى في القرن الخامس الميلادي وصولا إلى آخر غزواتها النورماندية في القرن العاشر؟ لقد أحدثت تغييرا طفيفا في عمق الأعراق؛ لكنها فرضت سلالات وارستقراطية عسكرية على أجزاء من امبراطورية الغرب القديمة، وقد حملت هذه الأجزاء المعتبرة بهذا القدر أو ذاك اسم غزاتها. من هنا جاءت أسماء فرنسا، وبورغنديا، ولومبارديا، والنورماندي لاحقا. إن السطوة السريعة التي حظيت بها امبراطورية الافرنج أعادت خلال برهة معينة بناء وحدة الغرب؛ لكن هذه الامبراطورية تكسّرت نهائيا في حوالي منتصف القرن التاسع؛ وقد رسمت معاهدة فردان مقسمات ثابتة من حيث المبدأ، ومنذئذ بدأت فرنسا وألمانيا وانجلترا وايطاليا واسبانيا تسير، عبر دروب تعرّضت غالبا للانعطاف وعرفت ألف مغامرة نحو وجودها القومي الممتلئ، كما نشاهد تفتحه اليوم.

أن أية محاولة سيطرة عالمية ستدفع سريعا الآخرين الى تشكيل ائتلاف يدفع بالأمة الطموحة الى الانكفاء داخل حدودها الطبيعية

وبالفعل، ما الذي يسم بسمات خاصة هذه الدول المختلفة؟ إنه انصهار السكان المؤلفين لها. لا نجد في البلدان التي عددناها آنفا، شيئا مماثلا لما تجدونه في تركيا حيث بقي التركي، السلافي، اليوناني، الأرميني، العربي، السوري، الكردي، متميزين اليوم عن بعضهم البعض كما في اليوم الأول للسيطرة. ثمة ظرفان أساسيان هما في الوصول الى هذه النتيجة. وأولهما واقعة ان الشعوب الجرمانية تبنّت المسيحية بمجرد حصول احتكاك متواصل بعض الشيء مع الشعوب الاغريقية واللاتينية. وعندما يكون الغالب والمغلوب من نفس الديانة، أو بالأحرى عندما يتبنّى الغالب ديانة المغلوب، كما هي الحال في المنظمة التركية، فإن

التمييز المطلق بين البشر على أساس الديانة، لا يمكن له أن يحصل. الظرف الثاني هو نسيان الغزاة للغتهم بالذات. إن أحفاد كلوفيس وآلاريك وغوندبو وألبوان ورولون، كانوا من ذي قبل يتكلمون الرومانية.

هذه الواقعة كانت في حدّ ذاتها نتيجة لخاصية أخرى وهامة وهي أن الافرنج والبورغنديين والغوثيين واللومبارديين والنورمانديين، كان معهم القليل جدا من النساء المنحدرات من ذات العرق. وخلال عدة أجيال، لم يتزوج القادة إلا من نساء جرمانيات، غير أن المحظيات كنّ لاتينيات، ومربيات الأطفال كنّ لاتينيات؛ كانت القبيلة بأسرها تتزوج من اللاتينيات؛ أدى هذا الأمر الى جعل النسب الافرنجي والنسب الغوثي، منذ استقرار الافرنج والغوثيين في الأراضي الرومانية، لا يعرف الا مصائر قصيرة الأمد. لم يكن الأمر كذلك في انجلترا، ذلك أن الاجتياح الانجلو – سكسوني جلب معه النساء، وهذا أمر لا شكّ فيه؛ وقد فرّ السكان البريتون، ناهيك عن أن اللغة اللاتينية ما عادت، بل لم تكن أبدا في السابق، مسيطرة في منطقة البريتاني. إذ لو كان الناس يتكلمون عموما اللغة الغولية في بلاد الغول في القرن الخامس، لما تخلى كلوفيس وجماعته عن اللغة الجرمانية من أجل التكلّم بلغة الغول.

من هنا تتأتى هذه النتيجة الرئيسية وهي أنه بالرغم من العنف الشديد الذي اتسمت به عوائد الغزاة الجرمانيين، فان القالب الذي فرضه هؤلاء أصبح، على مرّ القرون قالب الأمة بالذات. كلمة فرنسا أصبحت بصورة مشروعة جدا الاسم الذي يطلق على بلد لم تدخله سوى أقلية غير منظورة من الافرنج. ففي القرن العاشر الميلادي، يظهر واضحا في الأغنيات الأولى «للحركة» وهي مرآة كاملة لروح العصر آنذاك، يظهر أن جميع قاطني فرنسا هم فرنسيون. وفكرة وجود اختلاف في الاعراق بين سكان فرنسا، وهي الفكرة البديهية جدا لدى غريغواردي تور، لا تظهر من تلقاء ذاتها وبأية درجة من الدرجات لدى الكتّاب والشعراء الفرنسيين الذين جاءوا في اعقاب «هونج كابيه». الاختلاف بين النبيل والوضيع هو ما شهد أقصى ما يمكن من التشديد؛ بيد أن الاختلاف بين الواحد والآخر لم يكن في شيء اختلافا اتنيا؛ انه اختلاف في الشجاعة، وفي العادة، وفي التربية المتوارثة؛ ولم تخطر على بال أحد الفكرة القائلة بأن أصل كل ذلك هو الفتح. إن النظمة الخاطئة القائلة بأن أصل النبالة يعود الى امتياز منحه الملك مقابل الخدمات الكبيرة المسداة الى الأمة، الى حدّ أن كل نبيل انما هو انسان خلعت عليه صفة النبالة، هذه النظمة تأسست وترسخت كما لو أنها عقيدة منذ القرن الثالث عشر. وقد حصل الشيء ذاته إثر كافة الفتوحات النورماندية تقريبا. فبعد جيل أو جيلين لم يعد الغزاة النورمانديون يتميزون عن باقي السكان؛ غير أن هذا لم يقلل من شأن تأثيرهم العميق، إذ أنهم أعطوا البلد المحتل طبقة نبلاء وعوائد عسكرية ونزعة وطنية لم يعرفها هذا البلد من قبل.

إن النسيان، لا بل الخطأ التاريخي، هما عامل أساسي لخلق الأمة، ولهذا فإن تقدم الدراسات التاريخية ينطوي غالبا على خطورة تتهدد الجنسية. فالبحث التاريخي يسلط الضوء، بالفعل، على وقائع العنف التي حصلت في بداية كل التشكيلات السياسية، بما في ذلك التشكيلات التي أفضت الى أحسن النتائج وخيرها. تحصل الوحدة دائما بصورة فظة، اجتماع فرنسا الشمالية الى فرنسا الوسطى كان نتيجة لعملية ابادة وارهاب متواصل طيلة قرن تقريبا. خذوا ملك فرنسا، وهو النموذج المثالي لصانع عملية تبلور عريقة تحصل مرة في كل قرن إذا جازت العبارة، ملك فرنسا الذي صنع الوحدة الوطنية الأكثر اكتمالا والتي يمكنها أن تكون، ملك فرنسا هذا، حين ننظر اليه عن كثب، نجد أنه فقد حظوته، فالأمة التي شكلها قامت ولعنته، ولم يعد هناك اليوم سوى النفوس المثقفة لمعرفة قيمته وصنائعه.

ما جعل هذه القوانين الكبرى لتاريخ أوروبا الغربية تصير حساسة، إنما هو التضارب. فالمشروع الذي باشره ملك فرنسا، معتمدا على الطغيان حينا وعلى العدالة حينا آخر، وقاده بطريقة مثيرة للاعجاب، فشل في انجازه العديد من البلدان، ففي عهد سان– اتيان، بقي المادغيار والسلافيون متمايزين عن بعضهم البعض كما كانوا قبل ثمانمائة عام. كذلك بالنسبة إلى أسرة هابسبورج التي استبعدت عملية صهر العناصر المتنوعة لممالكها وأبقتها متمايزة، بل متعارضة غالبا بين بعضها البعض. وفي بوهيميا، نجد العنصر التشيكي والعنصر الألماني متراكبين الواحد فوق الآخر كالزيت والماء في قدح واحد. كذلك السياسة التركية القائمة على الفصل بين الجنسيات على أساس الديانة، فإنها قادت الى نتائج أكثر خطورة وفداحة: لقد تسبّبت بانهيار الشرق. خذوا مدينة مثل سالونيك أو سميرنا،

ستجدون فيها خمس أو ستَ جماعات تمتلك كل واحدة منها ذكريات خاصة بها، ولا نعثر تقريبا على أي أمر مشترك بينها ونحن نعلم أن جوهر الأمة يكون في وجود الكثير من الأشياء المشتركة بين سائر أفرادها، وبأن سائر هؤلاء الافراد قد نسوا العديد من الأشياء. إن أي مواطن فرنسي لا يعرف إذا كان بورغنديا، آلان، تايغل، فيزيغوث، وينبغي على كل مواطن فرنسي أن يكون قد نسي سان- برتلمي والمجازر التي وقعت في المنطقة الوسطى في القرن الثالث عشر. لا يوجد في فرنسا عشر عائلات تستطيع أن تقدم حجة دامغة على أصلها الافرنجي، وحتى لو قدّمت هذه الحجة فانها ستكون ضعيفة ومعتلة بسبب ألف تقاطع مجهول من شأنه أن يشوش كافة النظم التي يضعها النسابون.

الأمة الحديثة هي إذن نتيجة تاريخية حملتها سلسلة من الوقائع المتلاقية في ذات الاتجاه. تحققت الوحدة تارة على يد سلالة حاكمة، كما هو الحال في فرنسا؛ وتحققت تارة أخرى بفضل الار ر ادة المشتركة للأقاليم، كما هو الحال بالنسبة الى هولندا، وسويسرا، وبلجيكا، وحصلت الوحدة تارة أخرى بفضل روح عامة تغلبت بعد تأخر ما على أهواء الاقطاعية، كما هي الحال بالنسبة الى ايطاليا وألمانيا. كان هناك دائما سبب وجود عميق ترأس هذه التشكيلات. وفي مثل هذه الحالات، تسطع المبادئ عن طريق المفاجآت الأبعد من غيرها عن الحصول. لقد شاهدنا، بأم أعيننا في هذه الأيام، ايطاليا موحدة بفضل هزائمها، وتركيا منهارة بسبب انتصاراتها. كل هزيمة كانت تدفع شؤون ايطاليا الى الأمام، وكل انتصار كان يدفع تركيا الى الضياع، ذلك أن ايطاليا أمة، بينما تركيا، خارج حدود آسيا الصغرى، ليست أمة. والمجد في ذلك يعود الى فرنسا لأنها أعلنت عبر الثورة الفرنسية بأن الامة تنوجد بذاتها. ولا ينبغي لنا أن نعتبر أمرا سيئا قيام الآخرين بتقليدنا. فمبدأ الأمم هو مبدؤنا. ولكن ما هي الأمة إذن؟ ولماذا تكون هولندا أمة بينما لا تكون هانوفر أو الدوقة الكبيرة لبارما أمة؟ وكيف تستمر فرنسا في أن تكون أمة في حين أن المبدأ الذي أنشأها قد زال؟ كيف تكون سويسرا أمة وهي تشمل ثلاث لغات وديانتين وثلاثة أو أربعة أعراق بينما لا تكون توسكانة، مثلا، أمة وهي المتجانسة الى هذا الحدّ الكبير؟ لماذا تكون النمسا دولة وليست أمة؟ فيم يختلف مبدأ الجنسيات عن مبدأ الأعراق؟ تلك هي المسائل التي يستمسك بها من له عقل يفكّر لكي يكون متفقا مع ذاته. صحيح أن شؤون العالم لا تنتظم البتة عن طريق هذا النوع من التعليلات، لكن الرجال المتمرسين يتوقون الى ادخال شيء من العقل في هذه المسائل، وإلى إزالة الابهامات التي تتخبط فيها النفوس السطحية.

٢

لدى سماع آراء بعض المنَظرين السياسيين، يخيل إلينا أن الأمة هي قبل كل شيء سلالة حاكمة، ممثلة لاستيلاء قديم، وأن هذا الاستيلاء حصل تقبلَه في البداية، ثم نسيه جمهور الشعب فيما بعد، وبحسب السياسيين المشار إليهم، فإن جمع المناطق التي قامت به السلالة الحاكمة، عن طريق الحروب، وعن طريق الزواجات، وعن طريق المعاهدات، ينتهي بانتهاء السلالة التي صنعته. ومن الصائب جدا القول بأن غالبية الأمم الحديثة قد تمَ انشاؤها على يد اسرة ذات أصل اقطاعي، وهي الأسرة التي عقدت زواجا مع الأرض وكانت نوعا ما نواة لعملية تمركز. ان حدود فرنسا في عام ١٧٨٩ لم تكن تتمتع بشيء من المواصفات الطبيعية ولا الضرورية. والمنطقة الواسعة التي أضافتها الأسرة الكاتبية الى التخوم الضيقة المرسومة في معاهدة فردان، كانت بالفعل مكسبا شخصيا لمصلحة هذه الأسرة. ففي الحقبة التي جرت خلالها عمليات الضمّ، لم تكن معروفة فكرة الحدود الطبيعية، ولا حق الأمم، ولا إرادة المناطق. التئام شمل انجلترا وايرلندا وايكوسيا كان كذلك أمرا صنعته سلالة حاكمة. ولم تتأخر ايطاليا كثيرا كي تصبح أمة، إلا لأن أي بيت من بيوتاتها العديدة والحاكمة، لم يجعل نفسه، قبل قرننا الحالي، مركزا للوحدة. انه لشيء غريب أن تنال احد هذه البيوتات اللقب الملكي في جزيرة سردينيا المغمورة الشأن والتي هي بالكاد أرض ايطالية.(١) هولندا التي أنشأت نفسها بنفسها بفعل عزيمة بطولية، عقدت، رغم ذلك زواجا حميما مع بيت أورانج، وعرضت بذلك نفسها لأخطار حقيقية حين يأتي اليوم الذي تضطرب أوصال هذا الاتحاد.

إن جمع المناطق التي قامت به السلالة الحاكمة، عن طريق الحروب، وعن طريق الزواجات، وعن طريق المعاهدات، ينتهي بانتهاء السلالة التي صنعته

ولكن ، هل هذا القانون مطلق؟ كلا، بدون شك. فسويسرا والولايات المتحدة اللتان تشكلتا على هيئة مجموعات

أضيفت تباعا الى بعضها البعض، لم يكن لديهما أي أساس سلالي. ولن أناقش المسألة فيما يتعلق بفرنسا. إذ ينبغي معرفة ما يخبئه المستقبل. فلنقل فقط بأن هذه الملكية الفرنسية كانت قومية الطابع بصورة عالية إلى حدّ أن الأمة استطاعت أن تثبت غداة انهيار الملكية ويدونها. أضف إلى ذلك أن القرن الثامن عشر كان قد غيّر كل شيء. لقد عاد الانسان، بعد قرون من الوضاعة، إلى الروح القديمة، إلى احترام ذاته، الى الفكرة المتعلقة بحقوقه. الكلمات المتحدثة عن الوطن والمواطن استعادت معناها. وعلى هذا النحو تسنى انجاز العملية الأكثر جسارة والتي لم يشهد التاريخ مثيلا لممارستها، وهي العملية التي يمكن مقارنتها مع ما هو، في ميدان الفيزيولوجيا، بمثابة محاولة لردّ الحياة في هويتها الأولى الى جسد انتزع منه الدماغ والقلب.

ينبغي الاقرار إذن بأن الأمة تقوى على الوجود بدون مبدأ سلالي، وبأنه يمكن لأمم تشكّلت على أيدي سلالات حاكمة أن تنفصل عن هذه السلالة بدون أن يكون ذلك سببا كي تكفَ عن الوجود. إن المبدأ العتيق الذي لا يأخذ في الحسبان سوى حق الأمراء، لم يعد قادرا على الصمود والثبات، اذ فيما عدا الحق السلالي، هناك الحق القومي. ولكن ما هو المعيار الذي نبني عليه هذا الحق القومي؟ وبواسطة أي علامة نتعرّف عليه؟ ومن أي واقعة ملموسة نشتقه؟

أ- من العرق، يقول الكثيرون حازمين. إذ أن الانقسامات المصطنعة، الناجمة عن الاقطاعية، وعن زواجات الأمراء وعن مؤتمرات الدبلوماسيين، عفا عليها الزمن. وما يبقى ثابتا وصلبا انما هو عرق السكان. وهذا هو ما يكوّن الحق والشرعية. بحسب النظرية التي أعرضها، تملك العائلة الجرمانية، مثلا، الحق باسترداد أعضاء المذهب الجرماني المبعثرين، حتى ولو لم يطلب هؤلاء الأعضاء الالتقاء مع بعضهم البعض. وبذلك يكون حق الرابطة الجرمانية على هذه المنطقة او تلك أقوى من حق سكان هذه المنطقة تجاه أنفسهم بالذات. وبهذه الطريقة ينشأ نوع من الحق الأولي مشابه لذلك الذي يستمدّه الملوك من الحقّ الالهي، يستبدل مبدأ الأمم بمبدأ الاتنوغرافيا (الاناسة الوصفية). إنما هذا الخطأ كبير، واذا ما قيض له أن يصبح مسيطرا، لأضاع الحضارة الاوروبية. إذ بقدر ما يكون مبدأ الأمم عادلا وشرعيا، بقدر ما يكون الحقّ الأولي للأعراق ضيقا وحافلا بالمخاطر بالنظر الى التقدّم الحقيقي.

نحن نقرّ بأنه كان لواقعة العرق، في القبيلة والحاضرة القديمتين، أهمية من الدرجة الأولى، اذ لم تكن القبيلة والحاضرة القديمتان سوى امتداد للعائلة. في اسبارطة وأثينا كان جميع المواطنين أقرباء بدرجات تزيد أو تنقص. وكان الشيء ذاته حاصلا عند بني اسرائيل، وما زال الأمر على هذه الحال في القبائل العربية. ولننتقل من اسبارطة وأثينا والقبيلة الاسرائيلية الى داخل الامبراطورية الرومانية. الوضع هنا مختلف تماما. فقد تشكلت الامبراطورية في البداية عن طريق العنف، ثم استمرت بسبب المصلحة، بيد أن هذا المجموع الكبير من المدن ومن المناطق المختلفة مطلقا عن بعضها البعض، يوجّه الى فكرة العرق أخطر الضربات وأقواها. المسيحية، ونظرا لطابعها العالمي والمطلق، تعمل هي أيضا بطريقة أكثر فعالية في ذات الاتجاه. لقد عقدت المسيحية مع الامبراطورية الرومانية حلفا وثيقا، وقد نتج عن هذين الفاعلين للتوحيد واللذين لا نظير لهما، اقصاء الحجة الاتنوغرافية عن ادارة الشؤون الانسانية لقرون عديدة.

كان اجتياح البرابرة، ورغم المظاهر الخارجية، خطوة اضافية في هذا الطريق. فعمليات التقطيع التي شهدتها الممالك البربرية لم يكن لها أي أساس اتنوغرافي؛ فقد جرت هذه العمليات عن طريق القوة أو تبعا لنزوة الغزاة. وفي نظر هؤلاء الغزاة، لم يكن أبدا عرق السكان الذين حصل اخضاعهم أمرا ذا بال. وقد صنع شارلمان على طريقته ما صنعته روما من قبل: امبراطورية واحدة مؤلفة من أكثر الأعراق تنوعا؛ كذلك فعل صانعو معاهدة فردان، اذ انهم عندما رسموا برباطة جأش الخطّين الكبيرين من الشمال الى الجنوب، لم ينتابهم أدنى قلق تجاه عرق السكان الموجودين على يمين الخط او على شماله. وبنفس الطريقة، حدثت انتقالات الحدود في أعقاب العصر الوسيط، خارج أي اتجاه اتنوغرافي. وإذا كانت السياسة التي اتبعتها الاسرة الكابتية قد توصلت الى أن تجمع تقريبا تحت اسم فرنسا أراضي الغول القديمة، فهذا لا يعني أن الأمر كان نتيجة لميل هذه البلاد الى الانضمام الى شقيقاتها.

فمقاطعات الدوفين، والبريس، والبروفنس، والفرانش-كونته، لم يكن قد بقي لديها ذكرى أصل مشترك. إذ أن كافة مظاهر الوعي الغولي كانت قد تلاشت منذ القرن الثاني للميلاد، ولم يتم العثور بصورة استعادية على فردية الطابع

الغولي إلا عن طريق النظرة المتبحرة في أيامنا.
وعليه فان الاعتبار الاتنوغرافي لم يكن له أي شأن في تكوين الأمم الحديثة. ففرنسا سلتية وايبرية وجرمانية. وألمانيا جرمانية وسلتية وسلافية. أما ايطاليا فهي البلد الذي تتعرّض فيه الاتنوغرافيا لأشدّ حالات الارتباك. اذ تتقاطع فيها، داخل خليط متداخل، عناصر غولية وأتروسية وبيلازجية واغريقية، ناهيك عن العناصر الأخرى الكثيرة. كذلك الجزر البريطانية، فهي تقدم مزيجا من الدم السلتي والجرماني بحيث يصعب جدا تعريف المقادير والنسب.
والحقيقة أنه ليس هناك عرق خالص، وان ارساء السياسة على التحليل الاتنوغرافي يعني اقامتها على طيف زائل. فالبلدان الأكثر نبالة، أي انجلترا وفرنسا وايطاليا، هي البلدان التي اختلطت فيها دماء السكان أكثر من غيرها. هل تشكل ألمانيا حالة استثنائية في هذا المضمار؟ هل هي بلد جرماني محض؟ انما هذا وهم كبيرا. اذ أن الجنوب (الألماني) كان كله غوليا. كما ان الشرق كله، انطلاقا من منطقة الألب، هو سلافي، حتى الأجزاء التي يزعم أنها حقا محض جرمانية، هل هي بالفعل كذلك؟ ها هنا نلامس واحدة من المشكلات التي يجدر بنا أن نكوّن عنها أفكارا واضحة وأن نحاذر الوقوع في سوء الفهم.
النقاشات حول الاعراق لا تنتهي، ذلك أن كلمة عرق يأخذها المؤرخون وفقهاء اللغة (الفيلولوجيون) والاناسيون الفيزيولوجيون في معنيين مختلفين كل الاختلاف.(٢) فبالنسبة الى الاناسيين، تحمل كلمة العرق المعنى ذاته في عالم الحيوانات (زوولوجيا)، وتدلّ على وجود نسب حقيقي، وقرابة قائمة على الدم، والحاصل هو أن دراسة اللغات والتاريخ لا تؤدي الى ذات التقسيمات المعهودة في عالم الفيزيولوجيا. إذ لا مكان في التاريخ وفقه اللغة لكلمات مثل «البراشيسيفال» و«الدوليشوسيفال». والمجموعة البشرية التي انشأت اللغة والعلوم الآرية حملت داخلها من قبل فئات «البراشيسيفال» و«الدوليشوسيفال». ويجدر بنا ان نقول ذات الشيء عن المجموعة البدائية التي أنشأت اللغات والمؤسسة المعروفة كلها بصفة السامية. فلنقل، بعبارة أخرى، أن الأصول الحيوانية (الزوولوجية) للانسانية لهي سابقة بكثير جدا على أصول الثقافة، والحضارة، واللغة. والمجموعات الآرية البدائية، والسامية البدائية، والطورانية البدائية، لم تكن تتمتع بأية وحدة فيزيولوجية، هذه التجمعات انما هي وقائع تاريخية حصلت في حقبة زمنية معينة، لنقل منذ خمسة عشر ألفاً أو عشرين ألف سنة، بينما الأصل الحيواني (الزوولوجي) للبشرية يضيع في عتمات زمنية يصعب تقديرها حسابيا. إن ما يطلق عليه فيلولوجيا وتاريخيا اسم العرق الجرماني هو بالتأكيد عائلة مميزة بوضوح داخل النوع الانساني. ولكن هل هي عائلة في المعنى الانثروبولوجي للكلمة؟ بالطبع لا. اذ أن ظهور فردية جرمانية في التاريخ لم يتحصّل إلا قبل المسيح بقرون قليلة جدا. ولم يخرج الجرمانيون الى النور في تلك الحقبة، على ما يبدو. فقبل ذلك، ونظرا لانصهارهم مع السلافيين في كتلة من «السكيت» لا تمييز فيها، لم يكن الجرمانيون يتمتعون بشخصية فردية على حدة. الانجليزي هو حقا نموذج متفرد داخل مجموع الانسانية. بيد أن النموذج الذي يطلق عليه جزافا اسم العرق الانجلو- سكسوني(٣)، ليس البريتون زمن القيصر، وليس الانجلو- سكسوني زمن هنغيست، وليس الدانماركي زمن كنوت، وليس النورماندي زمن غييوم الفاتح، انه محصّلة كل ذلك. ليس الفرنسي غوليا، ولا فرنجيا ولا بورغنديا.
بل هو ما خرج من آنية الطهو الكبيرة حيث تخمرت سويا، برعاية ملك فرنسا، العناصر الأكثر تنوعا. والانسان القاطن في منطقة «جيرسي»، أو في منطقة «غيرنيسي» لا يختلف في شيء، من جهة الأصول، عن سكان النورماندي القاطنين على الضفة المجاورة. وفي القرن الحادي عشر الميلادي، لم يكن في مقدور أي عين نفاذة أن تلحظ بين جهتي القناة أدنى اختلاف. ان ظروفا لا معنى لها هي التي جعلت فيليب- اوغست يحجم عن أخذ هذه الجزر مع باقي النورماندي. ولئن عاش سكان المنطقتين منفصلين عن بعضهم البعض منذ قرابة سبعمائة عام، فانهم ما عادوا فحسب أجانب في نظر بعضهم البعض، بل أصبحوا متنافرين تماما. العرق، كما نفهمه نحن، المؤرخين الآخرين، إنما هو شيء يتحصّل وينفرط. إن دراسة العرق أساسية في نظر العالم المنكب على تاريخ الانسانية، ولكن ليس لها مجال تطبيق في السياسة. فالوعي الغريزي الذي تصدّر عملية اعداد خريطة أوروبا لم يحسب أي حساب للعرق، وأول الأمم في أوروبا هي أمم قائمة جوهريا على اختلاط دماء أبنائها.

إن واقعة العرق، الأساسية في الأصل، تروح اذن تخسر دائما من أهميتها. التاريخ الانساني يختلف جوهريا عن عالم الحيوانات (الزوولوجيا). والعرق ليس كل شيء في هذا التاريخ، كما هي الحال لدى القواضم والكواسر، وليس لدينا الحق ان نجوب الدنيا لفحص جماجم الناس، ثم نمسكهم من أعناقهم لنقول لهم: «أنت من دمنا، أنت منا! إذ خارج الطبائع الانتروبولوجية، هناك العقل، والعدالة، والصواب، والجمال، وهي أمور موجودة بعينها لدى كافة البشر، انظروا، هذه السياسة الاتنوغرافية غير مضمونة النتائج. تستغلونها اليوم ضد الآخرين، ثم ترونها بعد ذلك تنقلب عليكم بالذات. إذ ما الذي يؤكد للألمان، الذين رفعوا عاليا راية الاتنوغرافيا، بأنهم لن يروا السلافيين يأتون بدورهم ليحللوا أسماء القرى في منطقتي «الساكس» و«اللوزاس» ويبحثوا عن آثار «الويلتزس» أو «الاوبوتريتيين»، ثم يطلبون حسابا للمجازر ولعمليات البيع الكبيرة والكثيرة التي اقترفها «الأوتون» في حق أجدادهم؟ من المفيد للجميع أن يعرفوا كيف ينسون ذلك.

إنني أحب الاتنوغرافيا كثيرا؛ فهي علم ذو فائدة نادرة الوجود، ولئن كنت أريد لهذا العلم أن يكون حرا، فانني أريده بدون تطبيقات سياسية. ففي الاتنوغرافيا، كما في سائر الدراسات، النظم تتغير، وهذا هو شرط التقدّم. فهل تتغير الأمم، اذن، بتغير النظم؟ في هذه الحال، فان حدود الدول ستتبع تموجات العالم. وستخضع النزعة الوطنية لعملية شرح تحمل قدر من المفارقة يقلّ أو يزيد. اذ قد يأتي البعض ويقول للوطني: «لقد أخطأت، لقد سفكت دمك من أجل هذه القضية أو تلك؛ كنت تظنّ أنك سلتي، ولكن لا، أنت جرماني». ثم ، بعد عشر سنوات، سيأتي البعض ليقول لك بأنك سلافي. ولكي لا نعرّض العالم للتزوير، فلنعفه من الادلاء برأي في هذه المشكلات التي توظفت فيها مصالح كثيرة. ففي حال ما ألقينا على العالم مهمة منح الدبلوماسية عناصر معينة، كونوا واثقين بأننا سنمسكه (العلم) غير مرّة ملتبسا بالجرم المشهود، مفصحا عن المحاباة والتواطؤ.

أمام العلم ما هو أفضل من ذلك: فلنطلب منه بكل بساطة اجلاء الحقيقة.

ب- ما قلناه آنفا عن العرق، ينبغي قوله عن اللغة. فاللغة تدعو الى الالتقاء، لكنها لا تكره أحدا على ذلك. الولايات المتحدة وانجلترا، كذلك أمريكا الاسبانية واسبانيا، تتحدث بذات اللغة ولا تشكل أمة واحدة. وعلى العكس من ذلك، نرى سويسرا، ذات النشأة الناجزة حقا، لأنها تشكّلت من توافق أجزائها المختلفة، نراها تشتمل على ثلاث أو أربع لغات. ثمة في الانسان شيء يفوق اللغة: إنه الارادة. ارادة سويسرا في أن تكون موّحدة بالرغم من تنوّع لغاتها، لهو أمر يفوق في أهميته كل تشابه لغوي يتم الحصول عليه غالبا عن طريق الارغام وضروبه.

من المشرّف لفرنسا أنها لم تسع أبدا الى تحصيل وحدة لغتها عبر اجراءات قائمة على الاكراه. ألا يمكن للناس أن يتمتعوا بذات المشاعر وبذات الأفكار، وأن يحبّوا ذات الأشياء بلغات مختلفة؟ كنّا نتحدث منذ قليل عن المساوئ التي تنطوي عليها عملية إلحاق السياسة الدولية بمقتضيات الاتنوغرافيا. لن يقلّ الأمر سوءا حين نلحق السياسة الدولية بفقه اللغة (الفيلولوجيا) المقارن. فلندع لهذه الدراسات الشيقة كامل حريتها في المناقشات، ولكن حذار أن نجعلها تتدخل فيما يعكر صفاءها. ذلك أن الأهمية السياسية التي يعلقها البعض على اللغات، إنما تتأتى من النظر إليها كما لو أنها علامات تدلّ على العرق. ما من شيء أكثر خطأ من هذه النظرة. فلنعلم أن بروسيا، التي لا يتحدث الناس فيها الآن سوى الألمانية، كانت تتكلم السلافية منذ بضعة قرون، ولنعلم أن بلاد الغال تتكلم الانجليزية؛ وأن منطقة الغول وأسبانيا تتكلمان اللغة البدائية لمنطقة «الألب الطويلة»؛ وأن مصر تتكلم العربية، ونكتفي بهذا لأن الأمثلة على ما نقول لا تحصى. حتى لو نظرنا الى الاصول، فإننا سنجد أن التشابه في اللغة لا يستدعي تشابها في العرق. ولنأخذ مثل القبيلة الآرية- النموذجية او السامية- النموذجية سنجد أنها ضمت عبيدا كانوا يتحدثون ذات اللغة التي يتحدث بها أسيادهم، علما بأن العبد كان في تلك الأيام ينتمي غالبا على عرق أدنى من عرق سيده، فلنكرر اذن مقولتنا: إن تقسيمات اللغات الى هندو- أوروبية وسامية وغير ذلك، وهي التقسيمات التي ابتكرها عالم فقه اللغة المقارن بطريقة ثاقبة تستحق الاعجاب، لا تتطابق مع التقسيمات التي أنشأها علم الاناسة (الانتروبولوجيا). اللغات تشكيلات تاريخية، وهي قلما تدلّ على دماء الذين يتحدثون بها، ولا ينبغي لها في مطلق الاحوال أن

تقيّد الحرية الانسانية عندما يتعلق الأمر بتحديد الأسرة التي نتحدّ بها في الحياة وحتى الممات.

هذا التقدير الحصري للغة، مثله مثل الاهتمام المفرط المعطى للعرق، ينطوي هو أيضا على أخطار وسلبيات. وعندما نبالغ في ذلك فإننا نسجن أنفسنا داخل ثقافة محددة نعتبرها ثقافة قومية، وبذلك نضيق الحدود على أنفسنا، وننعزل. نترك الهواء الكبير الذي نتنفسه داخل الحقل الشاسع للانسانية كي نحبس أنفسنا في وحدات اصطلاحية ملفقة لوطنيين ضيقي الأفق. وما من شيء آخر بالروح من هذا. ولاشيء أسوأ من هذا على الحضارة. فلنعاهد أنفسنا على عدم التخلّي عن هذا المبدأ الأساسي، وهو أن الانسان كائن عاقل وأخلاقي، قبل أن يكون معلّبا داخل هذه اللغة أو تلك، وقبل أن يكون عضوا في هذا العرق أو ذاك، ومنتسبا الى هذه الثقافة أو تلك. إذ قبل الثقافة الفرنسية، وقبل الثقافة الألمانية والثقافة الايطالية، هناك ثقافة انسانية. انظروا الى رجالات النهضة الكبار، لم يكونوا فرنسيين ولا ايطاليين ولا ألماناً. لقد عثروا من خلال تعاملهم مع الأزمنة القديمة على سرّ التربية الحقيقية للروح البشرية، ونذروا أنفسهم لذلك جسدا وروحا. لكم كان صنيعهم جيدا!

ج- الدين هو أيضا لا يسعه أن يقدّم الأساس الكافي لإنشاء جنسية حديثة. كان الدين، في الأصل، متصلا بوجود المجموعة الاجتماعية في حدّ ذاته. وكانت المجموعة الاجتماعية توسعا للعائلة. فالديانة والطقوس كانت طقوس العائلة. ديانة أثينا إنما هي عبادة أثينا بالذات، عبادة مؤسسيها الاسطوريين، قوانينها، عاداتها الجارية. ولم تكن تستدعي اية صيغة من صيغ اللاهوت العقائدي (الدوغمائي). هذه الديانة كانت بكل معنى الكلمة وقوتها ديانة دولة. ولا يعدّ أثينيا من يرفض ممارستها. لقد كانت في العمق عبادة للاكروبول المشخصن. أن يقسم المرء أمام معبد أغلور،(٤) كان يعني انه يعطي العهد على ان يموت في سبيل الوطن. هذه الديانة كانت ما يعادل لدينا عملية القرعة العسكرية، او عبادة العلم. وكان رفض الاشتراك في هذه العبادة أشبه برفض الخدمة العسكرية في مجتمعاتنا الحديثة. اذ كان هذا الرفض يعني أن صاحبه ليس اثينيا. ومن الواضح، من ناحية أخرى، أن هذه العبادة لم يكن لها معنى في نظر من لا يكون من اثينا، لذا لم يكن هناك نشاط تبشيري لاجبار الاجانب على تقبّل هذه العبادة، فالعبيد في اثينا ما كانوا يمارسونها. وقد كان الأمر كذلك في بعض الجمهوريات الصغيرة في العصر الوسيط.

إذ لم يكن المرء يعتبر ابنا بارا من أبناء البندقية اذا لم يحلف بحياة سان مارك، ولم يكن المرء يعد «امالفيتيا» طيبا اذا لم يضع سان اندريه فوق سائر القديسين الآخرين في الجنّة. وما سيجري اعتباره لاحقا، في هذه المجتمعات الصغيرة، ضروبا من الاضطهاد والطغيان، كان من قبل شرعيا وكان يترتب عليه تبعات قليلة، شأنه في ذلك شأن قيام المرء عندنا بالاحتفاء بربّ العائلة وبتوجيه أحرّ الأمنيات له في أول يوم من أيام السنة.

ان عمليات الاضطهاد التي قام بها انطاكيوس أبيفان لارغام الشرق كانت كلها خطأ وجريمة، وعبثية حقيقية

ما كان صحيحا في اسبارطة وأثينا، كفّ من ذي قبل عن أن يكون صحيحا في الممالك الخارجة عن فتوحات الاسكندر، ولم يعد صحيحا في الامبراطورية الرومانية على وجه الخصوص. ان عمليات الاضطهاد التي قام بها انطاكيوس أبيفان لارغام الشرق على عبادة جوبيتر الاولمبي، كما عمليات الاضطهاد التي قامت بها الامبراطورية الرومانية من أجل المحافظة على الديانة المزعومة للدولة، كانت كلها خطأ وجريمة، وعبثية حقيقية. وقد اصبح الوضع في أيامنا في غاية الوضوح. لم يعد هناك جماهير تؤمن بطريقة واحدة وشكل واحد. كل انسان يؤمن ويتعبد كما يحلو له، بحسب قدرته وكما يريد. لم يعد هناك دين دولة، نستطيع أن نكون فرنسيين، أو انجليزا، أو ألمانا، ونكون في الوقت ذاته كاثوليكيين او بروتستانتيين او اسرائيليين. فقد اصبح الدين شأنا فرديا، شأن يخص ضمير كل واحد، ان تقسيم الأمم الى أمم كاثوليكية وبروتستانتية ما عاد موجودا. والدين الذي كان منذ اثنين وخمسين عاما عنصرا شديد الأهمية في تكوين بلجيكا، يظل يحتفظ بكامل أهميته في قلب كل واحد، إلا أنه خرج تقريبا بالكامل من دائرة الاعتبارات التي بموجبها ترسم حدود الشعوب.

د- الاشتراك في مجموعة مصالح هو بالتأكيد رابطة قوية بين البشر. ولكن هل تكفي المصالح لبناء أمة؟ أنا لا أعتقد ذلك، فجماعة المصالح تعقد معاهدات تجارية.

وثمة في الجنسية جانب يتصل بالمشاعر؛ إنها نفس وجسد في آن، إن «الزولغيرين» (الاتحاد الجمركي) لا تشكل وطنا.

هـ- الجغرافيا أي ما نسميه بالحدود الطبيعية، تحظى قطعا بنصيب كبير في عملية تقسيم الأمم. فالجغرافيا هي أحد العوامل الأساسية للتاريخ. الأنهار ساقت الأعراق، والجبال أوقفتها عن مسيرتها. الاولى شجعت الحركات التاريخية فيما حدّت الثانية (الجبال) منها. هل يمكننا مع ذلك أن نقول، كما يعتقد بعض الفرقاء، أن حدود أمة ما مكتوبة على الخريطة، وبأن من حق هذه الأمة الاستيلاء على ما هو ضروري لتوسيع بعض أطرافها، لبلوغ هذا الجبل او هذا النهر، اذ ينظر اليه كأنه يتمتع بنوع من الملكة القادرة مسبقا على اقامة الحدّ؟ أنا لا أعرف مذهبا أكثر تعسفا وأكثر شؤما من هذا الاعتقاد. ذلك أنه يسمح بتبرير كافة عمليات العنف، ولنتساءل هنا، وقبل كل شيء، هل الجبال أم الانهار هي التي تشكل هذه الحدود الطبيعية المزعومة؟ الشيء المؤكد الذي لا جدال فيه هو ان الجبال تفصل، بينما الانهار تجمع. يضاف الى ذلك ان الجبال ليست كلها مؤهلة لرسم حدود الدول. فأي الجبال اذن تفصل وأي الجبال لا تفصل؟ وعلى الطريق الممتدة بين «بياريتز» و«تورنيا» لا يوجد ملتقى نهري يتمتع أكثر من غيره بطابع حدي. ولو شاء التاريخ، لكان لأنهار «اللوار» و«السين» و«الموز» و«الألب» و«الأودر»، مثلها مثل نهر «الرين»، سمة الحدّ الطبيعي هذه والتي قادت الى ارتكاب شتى المخالفات تجاه الحق الأساسي وهو ارادة البشر. يتحدثون عن أسباب استراتيجية، ليس هناك شيء مطلق كل الاطلاق. ومن الواضح انه ينبغي تقديم تنازلات فعلية تقتضيها الضرورة. ولكن لا ينبغي لهذه التنازلات أن تذهب بعيدا وأكثر من اللازم، وإلا فان الناس كلهم سيطالبون بما يناسب اعتباراتهم العسكرية، وهذا سيؤدي الى حرب لا نهاية لها، لا، ليست الأرض هي التي تضع، أكثر من العرق، أمة من الأمم. الأرض تقدّم المادة، حقل الصراع والعمل، أما الانسان فيقدّم الروح. الانسان هو الأساس كلّه في تكوين هذا الشيء المقدس الذي نطلق عليه اسم الشعب. والشيء المادي، مهما بلغ شأنه، لا يكفي لذلك، الأمة مبدأ روحي، تحصل من تعقيدات التاريخ العميقة، الأمة عائلة روحية، لا مجموعة محددة بترسيمة الأرض.

لقد رأينا آنفا ما لا يكفي لخلق مثل هذا المبدأ الروحي: العرق، اللغة، المصالح، الانسجام الديني، الجغرافيا، الضرورات العسكرية. هل ثمة بعد ما يجب اضافته الى ما سبق؟ ما عاد لي، بعد الذي قلته آنفا، أن استحوذ طويلا على انتباهكم.

٣

الأمة نفس، مبدأ روحي. هناك شيئان، هما في الحقيقة شيء واحد، يكوّنان هذه النفس وهذا المبدأ الروحي. الشيء الأول قائم في الماضي، والثاني في الحاضر، الشيء الأول هو الامتلاك المشترك لإرث غنيّ من الذكريات؛ الشيء الثاني هو التوافق الحالي، الرغبة في العيش سويا، والارادة القاضية بمواصلة الجهد لاعلاء شأن ما وصل الينا غير مجزأ. الانسان، أيها السادة، لا يرتجل نفسه ارتجالا. والأمة، مثلها مثل الفرد، انما هي مآل ماض طويل حافل بالجهود والتضحيات ونذر الأنفس، ان عبادة الاسلاف لهي من بين سائر العبادات الأكثر شرعية؛ فالاسلاف جعلونا نكون ما نحن عليه اليوم. الماضي البطولي، الرجالات الكبار، المجد (أقصد بذلك المجد الحقيقي)، تلك الأشياء هي الرأسمال الاجتماعي الذي نقيم عليه الفكرة القومية. أن تكون هناك أمجاد مشتركة في الماضي وإرادة مشتركة في الحاضر، أن نكون قد صنعنا سويا مآثر كبيرة، وأن نريد صنع المزيد منها، تلك هي الشروط الأساسية لنشوء شعب. الناس يحبّون تبعا لنسبة التضحيات التي بذلوها، ولنسبة الشرور التي عانوا منها. اننا نحب البيت الذي بنيناه والذي نوّرثه. إن النشيد الاسبارطي القائل: «نحن ما كنتم، وسنصبح ما انتم عليه»، لهو في بساطته النشيد المختصر لكل وطن.

أن يكون لنا في الماضي إرث من المجد والحسرات نتقاسمه، وفي المستقبل برنامج بعينه نعمل على تحقيقه؛ أن نكون قد عانينا وابتهجنا وأهلنا سويا، لهو أمر تفوق قيمته الحدود الجمركية المشتركة والحدود المطابقة للافكار الاستراتيجية؛ وهذا ما يفهمه الناس بالرغم من تنوعات العرق واللغة. كنت أقول منذ قليل: «أن نكون قد عانينا سويا»؛ نعم، المعاناة المشتركة توقد أكثر من الفرح. فبالنظر الى الذكريات المشتركة، نجد أن حالات الحداد تفوق في قيمتها حالات الانتصار، ذلك أنها تملي علينا واجبات؛ وتتطلب منا جهدا مشتركا.

الأمة هي إذن تضامن كبير تشكل من الشعور بالتضحيات التي

بذلناها سابقا والتي نحن جاهزون لبذلها من بعد. الأمة تفترض وجود ماض، ومع ذلك نراها في الحاضر تتلخص بأمر ملموس: انه التوافق والرغبة الصريحة العبارة في مواصلة الحياة المشتركة. وجود الأمة هو (اعذروني على هذا التشبيه) عملية استفتاء شعري تحصل في كل الأيام، كما أن وجود الفرد هو التأكيد المتواصل على الحياة. أوه! أعرف أن هذا الكلام أقل ميتافيزيقية من الحق الالهي، واقل فظاظة من الحق المزعوم بأنه تاريخي. ففي نظام الأفكار التي أعرضها أمامكم، ليس للأمة حق أكثر مما للملك حق في أن يقول لمنطقة من المناطق: «أنت ملكي وإني لآخذك». فالمنطقة بالنسبة إلينا، هي سكان هذه المنطقة؛ وإذا كان لأحد الحق في أن يستشار في هذا الشأن، فهو ساكن هذه المنطقة. ليس من مصلحة حقيقية لأمة ان تضمَ إليها أو أن تمسك برقاب بلد رغما عنه. تمنيات الأمم هي قطعا المعيار الشرعي الوحيد، الذي ينبغي أن نرجع اليه دائما.

لقد طردنا من نطاق السياسة التجريدات الميتافيزيقية واللاهوتية. ماذا يبقى بعد هذا؟ يبقى الانسان، رغباته وحاجاته. ستقولون لي ان الانفصال وتفتت الأمم على المدى الطويل، هما النتيجة التي يسفر عنها نظام يخضع هذه الأجسام القديمة لرحمة ارادات هي في غالب الأحيان قليلة التنوَر، من الواضح أنه في ميدان كهذا لا ينبغي أن ندفع أي مبدأ أكثر من اللازم. إذ أن مثل هذه الحقائق لا تنطبق إلا في مجموعها وبطريقة عامة جدا. الارادات البشرية تتغيَر، ولكن ما الذي لا يتغيَر في هذا العالم الأرضي؟ الأمم ليست شيئا أبديا. لقد بدأت وستنتهي. ومن المرجَح أن الكونفيدرالية الأوروبية ستحلَ محلها. ولكن هذا ليس قانون العصر الذي نعيش فيه. ففي الوقت الراهن، وجود الأمم أمر جيد، بل ضروري، اذ أن وجود ما هو ضمانة الحرية التي ستضيع اذا لم يعد في العالم سوى قانون واحد وسيِد واحد.

نظرا لملكاتها المتنوعة، والمتعارضة غالبا، تخدم الأمم المأثرة المشتركة للحضارة، فكلها تجلب نوطة الى المعزوفة الكبرى للانسانية والتي هي، في المحصلة، أرقى أشكال الواقع المثالي الذي يسعنا أن نبلغه. عندما تكون الأمم معزولة تكون حصصها ضعيفة. أقول لنفسي غالبا أن الفرد الذي لديه عيوب تعدَها الأمم خصالا جيدة، والذي يتغذى من مجد لا طائل منه، والذي يكون غيورا وأنانيا ومشاكسا الى هذا الحدَ، والذي لا يستطيع تحمل شيء بدون أن يشهر سلاحه، لهو إنسان لا يطاق أكثر من غيره من البشر. غير أن كل هذه التنافرات التفصيلية تتلاشى داخل المجموع. مسكينة أنت أيتها الانسانية! لكم عانيت! وكم من الشدائد ما تزال تتربَص بك! عسى لروح الحكمة أن ترشدك كي تقيك من شتى الأخطار التي تعتور طريقك!

ذاكم أيها السادة ملخص كلامي، ليس الانسان عبدا لعرقه، ولا للغته، ولا لديانته، ولا لمجرى الأنهر، ولا لاتجاه سلاسل الجبال، ان تجمعا كبيرا من البشر، ذا روح سليمة وقلب حارَ، يولِد وعيا أخلاقيا اسمه الأمة. وطالما ان هذا الوعي الأخلاقي يبرهن عن قوته عبر التضحيات التي يقتضيها تنازل الفرد لمصلحة الجماعة، فإن هذا الوعي شرعي وله الحق في الوجود.

وفي حال ما قامت شكوك حول حدوده، استشيروا السكان المتنازع عليهم. فلهؤلاء بالفعل الحق في اعطاء رأيهم في المسألة حاكم ما سيجعل المتعالين في السياسة يبتسمون، هؤلاء المعصومون الذين يقضون حياتهم في تضليل أنفسهم، والذين ينظرون الينا، من أعلى مبادئهم المتفوقة، فتأخذهم الشفقة على تفكيرنا الملتصق بالحضيض. «استشيروا السكان، تبا لهذا الكلام! ما هذه السذاجة! تلكم بالفعل الأفكار الفرنسية البائسة التي تطمح الى تبديل الدبلوماسية والحرب بوسائل تنمَ عن سذاجة صبيانية). فلننتظر أيها السادة؛ ولندع عهد المتعالين يمرَ؛ ولنعرف كيف نتلقى سخرية الأقوياء. فربَما، بعد الانتهاء من التلمسات اللامجدية، سيعودون الى حلولنا التجريبية المتواضعة، ان الوسيلة التي تجعل الانسان محقا في المستقبل هي، في أوقات معينة، أن يعرف كيف يقنع بكونه عتيقا لا يجاري ما هو شائع.

الهوامش

١ – البيت الحاكم في سافوا لم يحصل على لقبه الملكي إلا بعد تملَكه لسردينيا في عام ١٧٢٠ (الملاحظة للمؤلف رينان).

٢ – جرى التوسع في بحث هذه النقطة في محاضرة يمكن الاطلاع على تحليلها في نشرة «التجمع العلمي في فرنسا» في ١٠ مارس ١٨٧٨، (الملاحظة لرينان).

٣ – لم تكن العناصر الجرمانية أكثر أهمية بكثير في المملكة المتحدة منها في فرنسا في الفترة التي كانت فيها هذه الاخيرة تمتلك الالزاس وميتز. وقد سيطرت اللغة الجرمانية في الجزر البريطانية لسبب واحد فقط وهو ان اللاتينية لم تكن قد حلت تماما محل اللغات السلتية، كما حصل في بلاد الغول. (الملاحظة لرينان)

٤ – «اغلور» هو الاكروبول بالذات، وهو الذي نذر نفسه من أجل انقاذ الوطن.(الملاحظة لرينان).

النِّفَّريّ
مؤلّف «المواقف والمخاطبات»

آرثر جون آربري

ترجمة : سعيد الغانمي★

حياته

محمّد بن عبد الجبّار بن الحسن النِّفَّريّ شخصيّة غامضة منتهى الغموض في تاريخ التصوّف الإسلامي. ويبدو أنّه ارتفع نجمه في النصف الأوّل من القرن الرابع الهجري. وقد توفي، استناداً إلى ما يقوله حاجي خليفة، في سنة ٣٥٤ هـ. ويحظى هذا التاريخ لوفاته ببعض التأكيد من بيانات ترد في مخطوطة (غوطة) ومخطوطة القاهرة، عن مخلّفاته الأدبيّة، فتشير بعض الكتابات إلى سنتي ٣٥٢ و ٣٥٣هـ، لكنّ هذا سرعان ما يبطل بذكر سنوات أخرى هي ٣٥٩ و ٣٦٠ و٣٦١هـ فيما يخص أجزاءً أخرى. وحتّى يتمّ العثور على دليل آخر، يستحيل في الوقت الحاضر الجزم بحكم نهائيّ حول ما ذكره حاجي خليفة.

لسنا نعرف سوى القليل عن حياة النِّفَّري، وهذا القليل مستمدّ بمجمله من أقوال شارحه عفيف الدين التلمسانيّ (المتوفى سنة ٦٩٠ هـ). وها نحن نقتبس أقواله كاملة، اعتماداً على مخطوطة مكتب الهند:

(١) الورقة: ٧٢ ب: «هذا ممّا يدل، على ما قيل، أنّ الذي ألّف هذه المواقف هو ولد ولد الشيخ النِّفَّري، رحمه الله، وليس هو الشيخ نفسه. إذ كان الشيخ لم يؤلّف كتابا، إنّما كان يكتب هذه التنزّلات في جزازات: [جذاذات] أوراق، نقلت بعده. فإنّه كان مولّهاً في النشرة المصريّة: مولّهاً لا يقيم بأرض، ولا يتعرّف إلى أحد.و ذكر أنّه توفي بأرض مصر في بعض قراها. والله أعلم بجليّة أمره» انظر: التلمساني: شرح مواقف النِّفَّري، نشرة: د. جمال المرزوقي، القاهرة، ١٩٩٧، ص ٢٥٩.

(٢) الورقة: ١١١ ب: «وإنّما أوجب هذا ما نُقلَ من أنّ الذي رتب هذه المواقف وألّف ترتيبها، هو ابن بنت الشيخ، ولم يكن الشيخ هو الذي رتّبها. ولو رتّبها الشيخ لكانت على أحسن من هذا النظام،بحيث لا يكون شيء إلا مع ما يناسبه» [ط القاهرة، ص ٣٩٢.]

(٣) الورقة: ١٤٩ بـ: «هذا يدلّ على أنّ الذي ألّف هذه المواقف لم يكن هو النِّفَّري، بل هو بعض أحبابه، وقيل: هو ابن بنته. فلا جرم لم يأتِ مرتّباً ترتيب المقامات في نفس الأمر» [ط القاهرة، ص ٥٢٢.]

سنهتمّ بسؤال الإعداد النهائيّ لمخطوطة «المواقف» لاحقا، أمّا هنا فحسبنا أن ننبّه إلى احتمال كون النِّفَّريّ متصوفاً من نمط عام إلى حد ما، غير مكترث بأهميّته الخاصة، وغير مكترث حتّى بما ستصير إليه تنزلاته الإلهيّة، سائحا وكاتباً مترسلا، لكنّه كان، قبل كلّ شيء مفكراً أصيلا، متّقدا، ذا قناعة واضحة بأصالة تجربته.

★ ناقد من العراق

اسمه

محمّد بن عبد الجبّار بن الحسن، على هذا تتفق جميع المصادر. لكنّ نسبته موضع خلاف، ومن المرجّح أنّ مصدر هذا الخلاف وقوع تحريف وخطأ ارتكبه بعض النسّاخ، فنُقلَ هذا التحريف، وظلّ يُنسخ حتّى أخذ به بعضهم.

وهذه هي صيغ كتابة نسبة المؤلّف: النِّفّري، النُّفَّري، النَّفْزي. ويكشف الفحص الدقيق لصفحة عنوان مخطوطة (غوطة) عن احتمال أن تكون الحركة أو النقطة الموضوعة على الحرف الأخير من النسبة مجرّد علامة تزويق وتجميل للخط، في الأصل، فهي نقطة أصغر بكثير وأخفى، مثلا، من النقطة الموضوعة على الحرف الذي قبله. ولعلّ صفحة هذا العنوان هي مصدر جميع الأخطاء اللاحقة. فقد وقع ناسخ مخطوطة (ب) [في مكتبة بودليان] ضحيّة هذا الخطأ في عنوانه. وواصل، هو وناسخ مخطوطة (ت) [في مكتبة بودليان أيضاً] هذا الخطأ في النص، ولكن في مناسبة واحدة فقط. وتقرأ مخطوطتا الهند والقاهرة أيضاً نسبته على أنها: النَّفْزي، أمّا المخطوطتان الأخريان، وهما (ل) [في ليدن] و(م) [في بودليان] فليس فيهما عنوان، وهما تكتبان في العادة: النِّفّري، في داخل النص.

يذكر محيي الدين بن العربي اسم المؤلف أربع مرات في كتابه «الفتوحات المكية» ويرد فيه دائماً بصيغة: النِّفّري. وعلى هذه الصيغة يتابعه كتّاب عرب كثيرون، مثل الشعراني وحاجي خليفة والقاشاني والذهبي والزبيدي. وعلى حدّ علمي، لم يتحدث أحد عن النَّفْزي سوى كاتب مخطوطة برلين (٣٢١٨)، وليس من شكٍّ في أنّ السبب في ذلك لا يخرج عن السبب لدى ناسخي المخطوطات (ب) و(أ) و(ق) و(ت).

و من بين الدارسين الغربيين، كان «بروكلمان» أوّل من آثر الاستقرار على صيغة النِّفّري، وإن كان يذكر صيغة النَّفْزيَ كبديل محتمل. وقد حذا حذوه «مرغليوث»، الذي رجع إلى مخطوطات أُكسفورد، ولم يعترض «نكلسون» على ذلك. لكنّ «ماسنيون» أحيا صيغة النِّفْزي، لذلك لابد من تسوية هذا الخلاف القديم مرة واحدة وإلى الأبد.

ليسَ من شك في أن نسبة النِّفّريَ تشير إلى قرية «نِفّر» في العراق. هذا ما ينصّ عليه الجغرافي ياقوت الحموي، والمعجمي الزبيدي، ويعتمد هذا الأخير في هذه النقطة على ابن يعقوب مصدراً له. وعن هذه القرية يقول ياقوت الحموي ما يلي:

«نِفّر: بكسر أوّله، وتشديد ثانيه، وراء: بلد أو قرية على نهر النَّرْس من بلاد الفرس، عن الخطيب، فإن كان عنى أنّه من بلاد الفرس قديماً جاز، فأمّا الآن فهو من نواحي بابل بأرض الكوفة. قال أبو المنذر: إنّما سُمّيَ نِفّر نِفّراً لأنّ نمرود بن كنعان، صاحب النسور، حين أراد أن يصعد إلى الجبال فلم يقدر على ذلك هبطت النسور به على نِفّر، فنفرت منه الجبال، وهي جبال كانت بها، فسقط بعضها بفارس فَرَقاً من الله، فظنّت أنّها أمر من السماء نزل بها. فلذلك قوله عزّ وجل: «و إن كان مكرهم لتزول منه الجبال» (ابراهيم: ٤٦). وقال أبو سعد السمعاني: نِفّر: من أعمال البصرة. ولا يصحّ قول الوليد بن هشام الفخذمي، وكان من أبناء العجم: حدثني أبي عن جدي قال: نِفّر: مدينة بابل، وطيسفون: مدينة المدائن العتيقة، والأُبلّة من أعمال الهند. وذكر أحمد بن محمّد الهمذاني، قال: نفّر: كانت من أعمال كسكر، ثمّ دخلت في أعمال البصرة. والصحيح أنّها من أعمال الكوفة. وقد نُسبَ إليها قومٌ من الكتّاب الأجلاء وغيرهم.

قال عبيد الله بن الحر:

لقد لقيَ المرءُ التميميُّ خيلنا
فلاقى طعاناً صادقاً عند نفّرا
و ضرباً يزيلُ الهامَ عن سكناته
فما إن ترى إلا صريعا ومدبرا.

و تذكر مراجع عربيّة مهمّة أخرى «نفّر» في المواطن التالية:

الطبري: التاريخ، ج ١، ٧٤٧ -٩، ٣٤٢٣ - ٤، ج ٢، ٩٢٩.

ابن الأثير: الكامل، تحقيق: تورنبرغ، ج ٢٤٤،١، ج ٣، ٣٠٧، ج ٤، ٣٣٢.

البكري: المسالك والممالك، تحقيق: وستنفيلد، ٥٩٧.

و إلى جانب هذا الدليل، يمكن أن نضيف بيّنة أخرى من تذييل مخطوطة (ج)، التي تعزو نسبة إضافيّة للمؤلف هي: العراقي. فإن لم يكنْ هذا كافيا، فإننا نقرأ الحكم المثير الآتي لدى التلمساني في شرحه للموقف الأربعين (مخطوطة مكتب الهند، الورقة: ٩٧ ب):

«ثم أخبره أنّه الآن ينصرف من بين يديه، وهو قوله: (هو ذا تنصرف). ولفظة (هو ذا) لفظة عراقية [النشرة المصريّة وردت: لفظة عواقبه، ولا معنى لها، انظر: ص ٣٤٩] . ولا عجب أن يكتب عراقيّ باللهجة العراقيّة، مهما بلغت كتاباته من درجات الاستلهام والتنزل.

و أخيراً هناك دليل«المسيحيين الشرقيين» الذي يعطينا المعلومات التالية عن نَفَر Naphar أي نِفّر في ج ٢، ١١٦٦:

«نفرا أو نفار أو نفر أو نيفر أو نيفار مدينة أسقفية أو إقليم

كاثوليكي، ولكن ليس من السهل معرفة موقعها على وجه الدقة. ويمكن العثور على نفرايا والنيل في أكثر من موقع، وكذلك النيل والنعمانية وبدرايا. وبدرايا، التي هي «ديركوني» السريانية، و«دوركينا» العربية، مدينة قريبة من سلوقيا. وتقع النعمانية بين بغداد وواسط، ومن الواضح أن نفر والنيل تقعان في المنطقة ذاتها».[النص باللاتينية.]

وبخصوص النيل يكتب ياقوت الحموي ما يلي: «النيل اسم عدد من المواضع، أحدها بُليدة في سواد الكوفة، قرب حلّة بني مزيد، يخترقها خليج كبير يتخلج من الفرات الكبير، حفره الحجاج بن يوسف، وسمّاه بنيل مصر». وقد ورد ذكر النيل مرتين في مخطوطة (ج) ليشير في الموضعين إلى أن بعض الأجزاء من مؤلفات النفري قد كتبت هناك. وهذا دليل إثبات من درجة عالية جدّا.

لقد أُعيد اكتشاف نفّر في الأزمنة الحديثة. وأفلحت بعثة استكشافية أرسلتها جامعة بنسلفانيا بالقيام بتنقيبات مهمة في الموقع الذي عيّن فيه المكان تقليديا، ونشر تقرير عن عمل البعثة عام ١٨٩٧ بقلم ج. ب. بيترز. وقدم لنا التقرير وصفا ممتازا للحالة الحاضرة لنفر، وفيما يلي الفقرة المهمة التي تحمل موضوع نقاشنا:

«تبيّن البقايا اليهودية الغزيرة من نِفّر (Ni ppur) خلال الحقب البارتية والساسانية والعربية القديمة الدور الذي لعبه هؤلاء في هذا المكان، ولم نجد أيّ أثر للمسيحيين، لكن المؤرخين العرب، كما ينقل راولنسن، يذكرون أن نفر كانت أسقفيّة مسيحية في أواخر القرن الثاني عشر الميلادي».

وكان راولنسن قد طابق مطابقة تامة بين نفر ونيبور منذ زمن طويل حين كتب قائلا:

«في نفّر الحديثة قد نتعرف على نوفير (Nopher التلمودية، ونيبر (Nipur الآشوريّة التي هي نفرو (=) (Nifru نمرود) وقد حصل إبدال في حرفيها الأخيرين. وكانت شهرة نمرود ذائعة دائما في البلاد التي وقعت تحت نفوذه. ويسجل العرب عددا من الأحاديث المتميزة التي لعب فيها دورا بارزا. وليس من شك في أن إطلاق الفلكيين العرب اسم «الجبار» أو «العملاق» على كوكبة «أوريون» إنما جاء من باب تضخيمه وتأليهه».

ولم تسفرْ محاولات مطابقة أخرى عن جدوى كبيرة. لقد رغب راولنسن أن يجد في «نفر» مدينة «بيبيلي» الأغريقيّة التي ذكرها بطليموس، وكان ذلك مجرد تخمين عشوائي. وطابق أيضا بينها وبين «كلنة» المذكورة في (سفر التكوين ١٠:١٠)، غير أن هذه النتيجة أُهمِلت من لدن العموم في الوقت الحاضر. ويقول راولنسن إن نفّر هي نفسها «عفار» أو «أوار» لدى البابليين.

يبقى إذن أن نستخلص أن نفر هي المدينة البابلية المهمة «نيبر» بعينها، التي سقطت في أزمنة النحس، وكان قد حكمها حكام متتابعون، وظلت مكانتها تتناقص بالتدريج، حتى اختفت، سواء أكان ذلك نتيجة الجدب وحده أم نتيجة كارثة طبيعية، من ذاكرة الناس، ليستعيدها بعد قرون متطاولة مغامرون جاءوا من المحيط الأطلسي. وهكذا هي مصائر الناس والامبراطوريات، ترتبط ارتباطاً حميما وتتشرذم تشرذماً مطلقا.

هذه هي نفّر إذن. ولابدَّ أن النفري، إذا سلّمنا أنه كان من أهلها أو اتّصل بها على نحو ما، قد استلهم من وحي تاريخها الغريب، المنقسم بين مجدها الغابر ووحشتها الحاضرة، إذ لم تعد توجد سهولها التي كانت تضجّ بالمسير المنضبط للجيوش الشبحية ولم تعد معابدها المهدمة مسرحا لرقصات لا يتذكرها الآن أحد، ولم تعدْ صيحات أهل أسواقها وخفّة سكانها تعكّر صفو شوارعها الصامتة.وحين كانت النجوم تسطع خفيضة في الليل، ويعيد حزام «أوريون» الوهّاج إلى البال أساطير العملاق الذي أوغل في طموحه، كان هذا السائح المتوحد يجد القوة والعزاء في رؤية الله الواحد الحق الذي يعوّض حبّه عن كل محبوب فانٍ يضمّه هذا العالم. فإلى ذكرى تقواه وإخلاصه الذي مازال حيًا، نحن الذين عشنا بعد مرور ألف سنة على وفاته، بعد أن بحثنا في مكتبات أوروبا وأفريقيا نُهدي الآن هذه الطبعة من كتاباته وترجماتها.

كتاباته

استناداً إلى شارحه التلمساني الذي أتينا على ذكر أقواله كاملة، لم يكن النفّري هو المسؤول عن ترتيب «المواقف» ووضعها بهذا التأليف. وقد كرّر التلمساني هذا التأكيد ثلاث مرات في سياق شرحه: وبرغم أن هذا الحكم يصدر في الحالات الثلاث لتوضيح وجهة نظر الشارح بأن المقاطع هناك منتزعة من سياقاتها الصحيحة، فإن تكراره يدلُّ بالتأكيد على صدق حكمه. وفي الحقيقة حتى لو لم يصدر هذا القول عن التلمساني، فإننا نجد أنفسنا مسوقين إلى الاعتقاد بأن العمل، كما وصل لنا، لا ينتمي إلى النفّري على نحو تام، بل إن شكله الأدبي يدلّ على تدخل يد أخرى فيه. ولم يكن من النادر أن يتدخل أتباع الشيوخ المميّزين لتحرير كتابات أشياخهم بعد وفاتهم. ومن المستحيل البتُّ ما إذا

كان ابن النفري أو حفيده هو المسؤول في هذه الحالة عن تحرير كتاباته من دون دليل آخر، ولكن من المهم أن نتذكر دائماً أن النفري لم يكلف نفسه عناء جمع كتاباته.

وبالإضافة إلى «المواقف» لدينا كتابات أخرى منسوبة للنفري. ومن بين هذه الكتابات، فإن أكبرها وأهمها هو كتاب «المخاطبات» الذي يرد في ثلاث مخطوطات فقط، هي: (ج) و(ق) و (م). وتتكوّن هذه الكتابات من سلسلة من الإستلهامات والتنزلات المشابهة في مادتها لـ«المواقف»، ولكنها تبدأ بعبارة: «يا عبدي»، بدلاً من عبارة: «أوقفني وقال لي».و لا يحيط الشك بصحة نسبتها له، إذ يشير إليها النفري نفسه في الموقفين: ٦٣، الفقرة ١١، و٦٦ الفقرة ١. ولا يمكن المبالغة في تقدير أهميّة هذه المادة الإضافيّة.فإذا كانت «المواقف» تحمل آثاراً واضحة على بصمة تنقيح أدبي، فإن لـ «المخاطبات» مظهراً لا تخطئه العين من صحة الإسناد والبدائيّة. ولم تتمّ محاولة وضع ترتيب لهما، بالرغم من أن العناوين في مخطوطة (م) قد أعطيت بصورة: «مخاطبات الأولياء»، وهذا ما يذكرنا بـ «المواقف».

وتحتوي المخطوطات (ج) و(ق) و(م) على زيادة مقحمة في نص المواقف مباشرة بعد الموقف ٦٣، بعنوان: «مخاطبة وبشارة وإيذان الوقت». وأخذاً بظواهر الأشياء من المستبعد أن تصحّ نسبتها إليه، فهي عن موضوعة المهدي، وبالرغم من أنها تنسجم في المحتوى والأسلوب مع قطعتين أخريين في نص المواقف فإن من السهل الافتراض بأن القطع الثلاث زيادات أقحمتها يد أخرى، ولم تكن في نص النفري الأصيل. ويقوى هذا الافتراض بكون القطعتين في المواقف تقطعان، حيث وردتا، الترتيب الأدبي للنص على نحو لا مبرر له. ولم يكن النفري معنياً بدعاوى المهدويّة، لأن ملكوته لم يكن في هذا العالم، بل في العالم الآخر.

وتقدم لنا المخطوطتان (ج) و(م) بعد الموقف ٧٥ موقفاً إضافياً لا نجده في بقيّة المخطوطات، وهو: «موقف الإدراك». ولا يبدو أن هناك داعياً للشك في صحة نسبته، إذ ليس فيه شيء غريب على النفري. وقد أضفنا هذا الموقف والزيادة المقحمة التي أشرنا إليها في المقطع السابق في آخر النص العربي.

يبقى أن نناقش عنوان الكتاب. سنتعرّض فيما بعد لمعنى مصطلح الموقف، غير أن من المفيد أن نلاحظ بعض التغييرات الطفيفة في عنوان الكتاب. فالمخطوطات على العموم تسمّيه «كتاب المواقف» فقط، باستثناء مخطوطة (م) التي تسمّيه «كتاب المواقف مع الحق على التصوف». ويميل الكتّاب العرب على العموم إلى إطلاق هذه التسمية الوجيزة عليه، باستثناء ابن العربي الذي يسميه في موضع: «كتاب المواقف والقول». ونحن نؤثر أن نتابع ما درج عليه كثرة الكتاب العرب ونسمّيه: «كتاب المواقف».

شهادات عنه

ابــن عربــي

جاء ذكر النفري أو أُحيلَ إليه خمس مرّات في «الفتوحات المكيّة» كالآتي:

١- «أمّا اعتبار الآن الفاصل بين الوقتين، فهو المعنى الفاصل بين الاسمين، اللذين لا يُفهم من كلّ واحد منهما اشتراك، فظهر حكم كلّ اسم منهما على الانفراد. وهو حد الواقف عندنا: فإنّ الإنسان السالك إذا انتقل من مقام قد احتكمه وحصله تخلّقا وخلقا وذوقا، إلى مقام آخر يريد تحصيله أيضاً يوقف بين المقامين: عن حكم المقام الذي انتقل عنه، وعن حكم المقام الذي يريد الانتقال إليه، يعرف في تلك الوقفة بين المقامين، وهو كالآن بين الزمانين، آداب المقام الذي ينتقل إليه، وما ينبغي أن يعاملَ به الحق. فإذا أبينَ له عنه، دخل في حكم المقام الذي انتقل إليه على علم... وقد بيّنَ ذلك محمّد بن عبد الجبّار النفّري في كتابه الذي سمّاه بـ «المواقف والقول» وقفت على أكثره. وهو كتاب شريف يحوي على علوم آداب المقامات. يقول في ترجمة الموقف اسم الموقف. يقول في انتقاله إلى «موقف العلم» ـ مثلا ـ وهو من جملة مواقفه في ذلك الكتاب، فقال: موقف العلم، ثم قال: أوقفني في موقف العلم، وقال لي: يا عبدي، لا تأتمرْ للعلم، ولا خلقتك لتدلّ على سواي...إلى أن ينتهي إلى جميع ما يوقفه الحقّ عليه. فإذا عرفَ حينئذ، يدخل إلى ذلك المقام، وهو يعرف كيف يتأدب مع الحق في ذلك المقام...فهذا هو الآن الذي بين الصلاتين»

(طبعة القاهرة، ١٢٩٣،ج١، ص٥٠٥، ط دار إحياء التراث العربي، بيروت،ج١، ص٤٨٦).

٢- «وأمّا من اعتبر المرض بالميل، فهو المذهب الذي ينطلق عليه اسم مرض، وهو مذهب محمّد بن عبد الجبّار النفّري، صاحب المواقف من رجال الله» (طبعة بولاق، ج١،ص٧٧١،ط بيروت،ج١، ص٧٣٩).

٣- «والواقفيّة أرباب المواقف، مثل محمّد بن عبد الجبار النفري، وأبي يزيد البسطامي. قال [واصفاً التوبة:] هي غيبيّة، آثارها حسيّة» (ط بولاق، ج٢، ص١٨٧، ط إحياء، ج٢، ص١٣٩).

٤- «واعلم أنّه ما من منزلٍ من المنازل، ولا منازلةٍ من المنازلات، ولا مقامٍ من المقامات، ولا حالٍ من الحالات، إلا وبينهما برزخ يقف العبد فيه يُسمّى: الموقف. وهو الذي تكلم فيه صاحب «المواقف» محمّد بن عبد الجبّار النفري - رحمه الله - في كتابه المسمّى بـ «المواقف»، الذي يقول فيه: أوقفني الحقُّ في موقف كذا. فذلك الاسم الذي يضيفه إليه هو المنزل الذي ينتقل إليه أو الحال أو المنازلة، إلا قوله: أوقفني في موقف وراء المواقف.فذلك الموقف مُسمّى بغير اسم ما ينتقل إليه. وهو الموقف الذي لا يكون بعده ما يناسب الأول. وهو عندما يريد الحق أن ينقله من المقام إلى الحال، ومن الحال إلى المقام، ومن المقام إلى المنزل، ومن المنزل إلى المنازلات، أو من المنازلات إلى المقام.

وفائدة هذه المواقف أنّ العبد إذا أراد الحقُّ أنْ ينقله من شيء إلى شيء يوقفه ما بين ما ينتقل عنه وبين ما ينتقل إليه، فيعطيه آداب ما ينتقل إليه، ويعلّمه كيف يتأدّب بما يستحقّه من ذلك الأمر الذي يستقبله. فإنّ للحقِّ آداباً لكلّ منزل ومقام وحال ومنازلة، إن لم يلزم الآداب الإلهيّة العبدُ فيها، وإلا طُرد. وهو أن يجري فيها على ما يريده الحقّ من الظهور بتجلّيه في ذلك الأمر أو الحضرة من الإنكار أو التعريف. فيعامل الحقَّ بآداب ما تستحقّه. وقد ورد الخبر الصحيح في ذلك في تجلّيه سبحانه في موطن التلبيس، وهو تجلّيه في غير صور الاعتقادات، فلا يبقى أحد يقبله، ولا يقربه، بل يقولون إذا قال لهم: أنا ربكم: نعوذ بالله منك. فالعارف في ذلك المقام يعرفه. غير أنّه قد علم منه، بما أعلمه، أنّه لا يريد أن يعرفه في تلك الحضرة، من كان هنا مقيّد المعرفة بصورة خاصة يعبده فيها. فمن أدب العارف أن يوافقهم في الإنكار، ولكن لا يتلفّظ بما تلفظوا به من الاستعاذة منه، فإنه يعرفه. فإذا قال لهم الحقُّ في تلك الحضرة، عند تلك النظرة: هل كان بينكم وبينه علامة تعرفونه بها ؟ فيقولون: نعم. فيتحوّل لهم سبحانه في تلك العلامة، مع اختلاف العلامات. فإذا رأوها، وهي الصورة التي كانوا يعبدونه فيها، حينئذٍ اعترفوا به. ووافقهم العارف بذلك في اعترافهم، أدباً منه مع الله وحقيقة، وأقرَّ له بما أقرّت الجماعة.

فهذه فائدة علم المواقف. وما ثمَّ منزلٌ ولا مقام ـ كما قلنا ـ إلا وبينهما موقف، إلا منزلان أو حضرتان أو مقامان أو حالان أو منازلتان [الصحيح في كل هذه الحالات الاستثناء بالنصب: منزلين... إلخ] كيف شئت قل، ليس بينهما موقف. وسبب ذلك أنّه أمر واحد، غير أنه يتغيّر على السالك حاله فيه، فيتخيّل أنّه قد انتقل إلى منزلٍ آخر، أو حضرة أخرى، فيحار لكونه لم يرَ الحقَّ أوقفه، والتغيير عنده حاصل، فلا يدري هل ذلك التغير الذي ظهر فيه هو من انتقاله في المنزل، أو انتقاله عنه. فإن كان هنالك عارف بالأمر عرّفه، وإن لم يكن له أستاذ بقي التلبيس. فإنّه من شأن هذا الأمر أن لا يوقفه الحق، كما فعل معه فيما تقدّم، وكما يفعل معه فيما يستقبل. فيخاف السالك من سوء الأدب في الحال الذي يظهر عليه، هل يعامله بالأدب المتقدم، أو له أدب آخر ؟ وهذا لمن أوقفه الحقّ من السالكين.

فإذا لم يوقفه الحقّ في موقف من هذه المواقف، ولم يعطه الفصل بين ما ينتقل إليه وعنه، كان عنده الانتقالات في نفس المنزل الذي هو فيه. فإنّه ما ثمَّ عند صاحب هذا الذوق إلا أمر واحد، تكون فيه الانتقالات، وهو كان حال المنذري، صاحب «المقامات»، وعليها بنى كتابه المعروف بـ «المقامات»، وأوصلها إلى مائة مقام في مقام واحد، وهو المحبّة. فمثل هذا لا يقف ولا يتحيّر، ولكن يفوته علم جليل من العلم بالله وصفاته المختصة بما ينتقل إليه، فلا يعرف المناسبات من جانب الحق إلى هذا المنزل. فيكون عنده علم إجمال، قد تضمّنه الأمر الأوّل عند دخوله إلى هذه الحضرات. ويكون علم صاحب المواقف علم تفصيل، ولكن يُعفى عنه ما يفوته من الآداب، إذا لم تقع منه، وتجهل فيه، ولا يؤثر في حاله، بل يعطي الأمور على ما ينبغي، ولكن لا يتنزل منزلة الواقف. ولا يعرف ما فاته، فيعرّفه الواقف، وهو لا يعرف الواقف.

فلهذا المنزل الذي نحن فيه موقف يجهل، بل يحار، فيه صاحب المواقف، لأن المناسبة بين ما يعطيه الموقف الخاص به وبين هذا المنزل بعيدة ممّا بنى المنزل عليه. وكذلك الذي يأتي بعده، غير أنّ النازل فيه، وإن كان حائراً، فإنه يحصل له من الموقف في تلك الوقفة، إذا ارتفعت المناسبة بين المنزل والوقفة، أن المناسبة ترجع بين الوقفة والنازل، فيعرف ما تستحقّه الحضرة من الآداب مع ارتفاع المناسبة، فيشكر الله على ذلك.

فصاحب المواقف متعوب، لكنّه عالم كبير. والذي لا موقف له مستريح في سلوكه غير متعوب. وربّما إذا اجتمعا، ورأى من لا موقف له حالَ من له المواقف، ينكر عليه ما يراه فيه من المشقّة، ويتخيّل أنه دونه في المرتبة. فيأخذ عليه ذلك، ويعتبه فيها، ويقول له: الطريق أهون من هذا الذي أنت عليه، ويتشيّخ عليه، وذلك لجهله بالمواقف. وأمّا صاحب المواقف

فلا يجهله، ولا ينكر عليه ما عامله به من سوء الأدب، ويحمله فيه، ولا يعرّفه بحاله، ولا بما فاته من الطريق. فإنه قد علم أن الله ما أراده بذلك، ولا أهلّه، فيقبل كلامه. وغايته أن يقول له: يا أخي سلّمْ اليَّ حالي كما سلمت إليك حالك، ويتركه. وهذا الذي نبّهتك عليه مِن أنفع ما يكون في هذا الطريق لما فيه مَن الحيرة والتلبيس، فافهم (ط بولاق، جـ ٢، ص ٨٠٥، ط بيروت، جـ ٢، ص ٥٩٩).

٥- في هذه الفقرة يشير ابن عربي إلى «صاحب المواقف» في موضوع قول الصوفي «قال لي، وقلت له»، إذا «لم يروا في الوجود غير الله» (ط بولاق، جـ ٢، ص ٨٢٧، ط بيروت، جـ ٢، ص ٦١٤).

الشعراني

الطبقات الكبرى، جـ ١، ص ١٧٥ (ط القاهرة ١٣٤٣ هـ/ ١٩٢٥ م):

«الشيخ محمَد بن عبد الجبّار النِّفَّري رحمه الله: كان من أهل القرن الرابع، رضي الله عنه، ولكن هكذا وقع لنا ذكره، وإن كنّا لم نلتزم ذكرهم على ترتيب الزمان. وكان له، رضي الله عنه، كلام عالٍ في طريق القوم: [المتصوِّفة]، وهو صاحب «المواقف». نقل عنه الشيخ محيي الدين بن العربي، رضي الله عنه، وغيره. وكان إماماً بارعاً في كل العلوم. ومن كلامه رضي الله عنه في «المواقف» يقول الله عزّ وجل: «كيف لا تحزن قلوب العارفين ؟ وهي تراني أنظر إلى العمل، فأقول لسيئه: كن صورة تلقى بها عاملك، وأقول لحسنه: كن صورة تلقى بها عاملك».

وكان يقول:

«قلوب العارفين تخرج إلى العلوم بسطوات الإدراك، وذلك كفرها، وهو الذي ينهاها الله عنه».

وكان يقول، كأن الحقّ تعالى يقول:

«إذا تعلّق العارف بالمعرفة وادعى أنّه تعلّق بي، هرب من المعرفة، كما هرب من النكرة».

وكان يقول: كأنَ الحقّ تعالى يقول لقلوب العارفين:

«أنصتوا، واصمتوا، لا لتعرفوا، وإن ادّعيتم الوصول إليَّ فأنتم: [فأنتم] في حجاب بدعواكم، ووزن معرفتكم كوزن ندمكم. فإن عيونكم ترى المواقيت، وقلوبكم ترى الأبد. فإن لم تستطيعوا أن تكونوا من وراء الأقدار، فكونوا من وراء الأفكار».

وكان يقول:

«التقطوا الحكمة من أفواه الغافلين عنها، كما تلتقطونها من أفواه العامدين لها. فإنكم ترون الله وحده في حكمة الغافلين، لا في حكمة العامدين».

وكان يقول:

«حقّ المعرفة أن تشهد العرش وحملته، وما حواه من كل ذي معرفة يقول بحقائق إيمانه: ليس كمثله شيء. وهو، أي العرش، في حجاب عن ربّه. فلو رُفع الحجاب لاحترق العالم بأسره في لمح البصر، أو أقرب».

وكان يقول:

«لا تفارق مقامك، [أو] يميد بك كل شيء. وليس مقامك إلا رؤيته تعالى. فإذا دمت على رؤيته، رأيت الأبد بلا عبارة. إذ الأبد لا عبارة فيه، لأنه وصف من أوصاف الله عزّ وجل. لكن لمّا سبّح الأبد، خلق الله من تسبيحه الليل والنهار».

وكان يقول:

«إذا اصطفيت أخا، فكن معه فيما أظهر، ولا تكن معه فيما أسر. فإنَ ذلك من دونك سر، فإن أشار إليه فأشرْ إليه، وإن أفصح به فأفصح عنه».

وكان يقول، كأن الحق تعالى يقول:

«اسمي وأسمائي عندك ودائعي، لا تخرجها، فأخرج من قلبك. فإذا خرجتُ من قلبك، عبدَ ذلك القلب غيري، وأنكرني بعد المعرفة، وجحدني بعد الإقرار. فلا تختر: [تخبر] باسمي، ولا بمعلوم اسمي، ولا تحدّث من يعلم اسمي، ولا بأنك رأيت من يعرف اسمي، وإن حدثك عن اسمي، فاسمع منه، ولا تخبره أنت».

وكان يقول:

«علامة الذنب الذي يغضب الله عز وجلّ أن يُعقبَ صاحبه الرغبة في الدنيا، ومن رغب فيها فقد فتح باباً إلى الكفر بالله عز وجل، لأن المعاصي بريد الكفر. وكل من دخل ذلك الباب، أخذ من الكفر بقدر ما دخل».

والله تعالى أعلم. وقد ذكرنا جملة صالحة من كلامه في «مختصر المواقف»، والله تعالى أعلم».

حاجي خليفة

كشف الظنون (تحقيق: فلوجل، جـ ٥، ص ٢٣٥، ت ١٣٣٥٥): «المواقف» في التصوّف، للنفّري، وهو الشيخ محمّد بن عبد الجبار بن الحسن النفّري، الصوفي، توفي سنة ٣٥٤ هـ. وعليه شرح للتلمساني (عفيف الدين سليمان بن علي بن عبد الله) الأديب، الصوفي، توفي سنة ٦٩٠ هـ. ويأتي الشرح بعد المتن، وأوّله: الحمد لله رب العالمين. ويبدأ بشرح موقف الغر: [العز].

القاشاني

لطائف الأعلام في إشارات أهل الإلهام، مادة «موقف»:
«الموقف هو نهاية كل مقام، وهو استيفاء حقوق المراسم، كما بيّنت هنا. وهو مقام الموقف أيضا: الذي هو الحبس بين المقامين، لأن غرض الصوفي من الاتحاد هو ما يبقى فيه من إصلاح المقام الذي حصل فيه الترقي، وأيضاً لأن غرض استيفائه هو ما يحتاجه عند دخول المقام الذي يحصل فيه الترقي. والمواقف: جمع موقف، وهو موضع الوقفة، كما بينت. وقد جُمعت هذه المواقف في كتاب اسمه: «المواقف النفّريّة»، منسوب للشيخ محمّد بن عبد الجبار النفّري، جمع فيه المقامات من خلال الوقوف بين مقامين. لهذا السبب عنون كل مقطع منه بهذه الكلمات: أوقفني وقال لي».

الذهبي

المشتبه (ذكره دي غويه: دليل المخطوطات الشرقية في ليدن):
النفّري، محمّد بن عبد الجبار، صاحب «المواقف» والادعاءات والبدع.

الحكمة الصوفية

أهم ما يتسم به فكر النفري هو مذهبه في الوقفة. وقد مرَّ بنا التأويل الذي نسبه ابن العربي لهذا المصطلح الفني: غير أن النبذة المقنعة فيه مستمدة إلى حد كبير من التمعن في القطع التي يحاول فيها النفري نفسه أن يوضح ما المقصود بالوقفة. والموقف الثامن بمجمله هو بالطبع الشاهد الكلاسيكي على موضوع الوقفة، وينصرف اهتمام القارئ انصرافا كاملا لذلك الموقف، لأنه يحتوي على جوهر تعاليم النفري.

الوقفة

الوقفة ينبوع العلم،حيث يستمد الواقف علمه من تلقاء نفسه، بينما يستمده غير الواقف من غيره. وللوقفة مطلع على كل علم، وليس لعلم عليها مطلع. الوقفة روح المعرفة، والمعرفة روح الحياة. فالوقفة عمود المعرفة، مثلما أن المعرفة عمود العلم. في الوقفة تحترق المعرفة مثلما يحترق العلم في المعرفة. والوقفة وراء البعد والقرب، والمعرفة في القرب، والعلم في البعد. لأن الوقفة حضرة الله، والمعرفة خطابه، والعلم حجابه. إذن لدينا: الوقفة [المعرفة] العلم.
الوقفة باب الرؤية، وهي تعتق من رق الدنيا والآخرة. إنها نور الله الذي لا يجاوره الظلم. إنها يد الله الطامسة التي ما أتت على شيء إلا طمسته، ولا أرادها شيء إلا أحرقته. إنها أيضاً ريح الله التي من حملته بلغ إليه. لكنها، مع ذلك، لا تفضي إلى الله كما لا تفضي المعرفة إليها، ولا العلم للمعرفة. لأنها جوار الله، والله غير الجوار. ولو صلح لله شيء صلحت الوقفة، ولو أخبر عن الله شيء، أخبرت الوقفة. الوقفة تمحو الخواطر بنوريتها وتعرّف الأقدار. إنها نار السوى، ونار الكون. إنها انبثاق من الحرف، ونار تحرق المعرفة،لأنها تبيّن أن المعرفة سوى. الوقفة تنفي ما سواها، كما ينفي العلم الجهل. وبينما ترى المعرفة الله ونفسها، ترى الوقفة الله فقط. المعرفة حد ما يقال، والوقفة وراء ما يقال. لو خرج الصوفي عن الوقفة التي تقربه من الله، لانتهبته المكونات. إن الوقفة مستحيلة حقا، ما دام للسوى جاذب، لكنها توضح حد السوى، حتى يخرج الصوفي عن السوى.

الواقف

لا يصلح الواقف على العلماء، ولا تصلح العلماء عليه. والعارف يشك في الواقف، ولا يقدر قيمته حق قدرها، لكن الواقف لا يشكّ في العارف. والواقف وحده يجمع بين العلم والحكم، لأنه يرى العلم ولا يروقه الحسن، ولا يروعه الروع. وكل واقف عارف، وما كل عارف واقف. يخبر الواقف عن الله، ويخبر العارف عن المعرفة. وقلب الواقف على يدي الله، وقلب العارف على يد المعرفة. والعارف ذو قلب، والواقف ذو رب. وإذا نزل البلاء تخطى الواقف، ونزل على معرفة العارف وعلم العالم. والعالم في الرق، والعارف مكاتب، والواقف حر. لأن الواقف فرد والعارف مزدوج، والعارف يعرف ويُعرَف، والواقف يعرف ولا يُعرَف. والعالم يرى علمه ولا يرى المعرفة، والعارف يرى المعرفة ولا يرى الله، والواقف يرى الله ولا يرى سواه. يخبر العالم عن العلم، ويخبر العارف عن المعرفة، ويخبر الواقف عن الله.يخبر العالم عن الأمر والنهي وفيهما علمه، ويخبر العارف عن حق الله وفيه معرفته، ويخبر الواقف عن الله وفيه وقفته. يرى الواقف ما يرى العارف في معرفته، ويرى العارف ما يرى العالم في علمه. إذا وقف الإنسان بالله أعطاه الله العلم فكان أعلم به من العالمين، وأعطاه المعرفة فكان أعرف بها من العارفين، وأعطاه الحكم فكان أقوم به من الحاكمين. يرى العارف مبلغ علمه، والواقف وراء كل حد ومبلغ. لأن للعارف أخبار الله وللواقف وجهه.
لا يستقر الواقف عند شيء حتى يصل الله، فلا يتسع له شيء، ولا ينسجم معه شيء. لو تعلق قلبه بالسوى، فلن يكون

واقفا، ولو كان السوى في قلبه، فلن يكون دائما. لأن الواقف وحده هو الدائم، والدائم وحده هو الواقف. ولا يعرف الواقف المجاز، لذلك ليس بينه وبين الله حجاب. والواقف بحضرة الله يرى المعرفة أصناماً [هكذا في الترجمة الانجليزية، وفي الأصل العربي: أصنافا، ولعله خطأ طباعي] ويرى العلوم أزلاما. يموت جسم الواقف ولا يموت قلبه. ولا يرى حقيقة إلا الواقف. وهو وحده الذي يدنو من معرفة الله، لأن الله لن يُعرف أبداً معرفة كاملة. ويكاد الواقف يفارق حكم البشرية، ولا يأتلف به الزمان والحدثان. وهو قد عبر صفة الكون فما يُحكم عليه.فليس للكون حكم عليه، إذ لا يستقر في الكون، ولا الكون فيه. ولو انفصل عن الحد شيء انفصل الواقف. لأنه لا يقبله الغيار [لا يؤثر فيه التغير] ولا تزحزحه المآرب. وقد يوجد فيه كل شيء، ولا يوجد في شيء. وهو أقرب إلى الله من كل شيء.

لقد أصبحنا الآن في وضعية مناسبة لمراجعة أحكام النفري عن المعرفة والعلم، ومعهما أوصافه للعارف والعالم.

المعرفة

رأس المعرفة حفظ الحال الروحي للصوفي، وكل ما يجمعه على المعرفة فهو من المعرفة. والمعرفة لسان الفردانية، إذا نطق محا ما سواه، وإذا صمت محا ما تعرّف. والعلم باب الله، والمعرفة بوّابه. العلم عمود لا يقلّه إلا المعرفة، والمعرفة عمود لا يقلّه إلا المشاهدة. لذلك تبقى المعرفة ما بقي خاطر: أول المشاهدة نفي الخاطر، وآخرها نفي المعرفة. المعرفة نار تأكل المحبة، لكنها أيضا تأكلها نار الوقفة، التي تشهد أن المعرفة سوى. إذا رأى الصوفي الله، رأى العلم والمعرفة نفياً عن الله، وإذا حملهما في طريقه إلى الله، اعترضته الدنيا والآخرة، وإن كان طريقه فيهما حبساه. المعرفة بلاء الخلق خصوصه وعمومه، وفي الجهل نجاة الخلق عمومه وخصوصه. كل أحد تضرّه معرفته، إلا من وقف بالله في معرفته. المعرفة التي لا جهل فيها معرفة لا معرفة فيها، لكن المعرفة التي لا جهل فيها لا تبدو، تماما كما لا يبدو جهل لا معرفة فيه. وإذا تعرف الله إلى قلب أفناه عن جميع المعارف. فالمعرفة إذا حضرت، غابت الحاجة. أوّل ما تأخذه المعرفة من العارف كلامه. ذلك أن آية المعرفة ألا يسأل العارف الله عنه ولا عن كلامه، بل يزهد في كل معرفة فلا يبالي بعد معرفته بمعرفة سواه. كل من يحاول أن يعلق معرفة الله على معرفة السوى فهو منكر. لأن المعارف المتعلقة بالسوى نكرات، قياسا بالمعارف غير المتعلقة بالسوى. والمعارف التي تثبت بالواسطة تمحوها الواسطة.

العارف

لا يصلح العارف لحضرة الله، لأن سرائره بنت قصورا في معرفته، فهو كالملك لا يحب أن يزول عن ملكه. والوقفة ميثاق الله على كل عارف: إذا عرف هذا الميثاق خرج من المعرفة إلى الوقفة، وإن لم يعرفه امتزجت معرفته بحده. ومعرفة من لم يقف خاسرة، تماما كما أن علم من لم يعرف غير مفيد. العارف يستدلّ بالله، والعالم يستدلّ على الله. ولا يذنب العارف إلا في حال معرفته: فإن لم يدم فهو منكر،وإن لم ينصر الله فهو منكر. المعرفة خطاب الله، وحكومة العارف خطابه، وحكومة الواقف صمته، وحكومة العلم علمه. ترى قلوب العارفين الأبد، وترى عيونهم المواقيت: أرواحهم لا كالأرواح، وأجسامهم لا كالأجسام.

العلم

العلم حجاب الله، لأنه حجاب الرؤية. فهو حجّة الله على كل عقل، فالعقل فيه يثبت: ولكن إن انحصر العلم لم يكن علماً. العلم باب الله، ولكنه يفصل عن الله أيضا حين ينادي على العابد بجوامعه في صلواته. العلم أضر من الجهل على من يرى الله، لأنه وما ينطوي عليه في غياب، لا في رؤية. ليس للعلم مطلع على الله، ولا متعلق له به. ونوره يضيئ الصوفي لذاته، لا عن الله. تبقى الخواطر والمخاطر ما بقي العلم:لأنه ملقى في الحرف، ولأنه معدن الحرف، والاسم معدن العلم. العلم مجرد واسطة، والوسائط يجب أن تُطرح جانبا مع المعارف في الطريق إلى الحق، لأن المتصوف، إذا انقاد لهما، فقد يهوي بالعلم، وقد تنقلب المعرفة به إلى نكرة. صاحب الرؤية يفسده العلم، كما يفسد الخلُّ العسل. العلم الذي يرى فيه الصوفي الله هو السبيل إليه، والعلم الذي لا يراه فيه هو حجاب فاتن، لا طريق فيه يفضي إلى الله. حين يرى الصوفي الله، يرى العلم والمعرفة طرداً من حضرته، فلا يرى الله، ولا ينتفع بعلمه. ومن لم يستقرَّ في الجهل لم يستقرَّ في العلم. ومن لم يستتر بالجهل من العلم لم يرَ الحق. العلوم كلمات من كلمات الله: مبلغ حدها الجزاء، فلله في العلوم بيت، يتحادث منه مع العلماء.

العالِم

العالِم يستدلّ على الله، لكن كلَّ دليل يستدل به إنما يدله على

نفسه، لا على الله. وما لم يتوقف العالِم ويفتر، فإنه جاهل، وإن لم يزل كل عالم، لم يزل كل جاهل. والعلماء على ثلاثة أنواع: عالم هداه في قلبه، وعالم هداه في سمعه، وعالم هداه في تعلمه. والعلماء يدلون على طاعة الله، لا على رؤية الله. لفظتان كثيراً ما يقابل بينهما النفري، وهما الرؤية والغيبة. وقد جمعنا هاهنا أهم المقاطع التي يشير فيها النفري إلى هاتين الحالتين.

الرؤية

باب الرؤية هي الوقفة، وإن خرج الواقف من رؤية الله احترق. وذكر الله، في أثناء رؤيته، جفاء، فكيف برؤية سواه، أم كيف بذكره مع رؤية سواه. لن يبقى الصوفي في رؤية الله، حتى يخرج من الحد والمحدود (أو من الحرف والمحروف)، ويرى حجاب الله رؤية، ورؤيته حجابا. مقام الصوفي هو الرؤية، وما لم يقف في الرؤية تخطفه كل كون. الرؤية وصل بين الصوفي والأشياء، والغيبة تجديد الوصل. رؤية الله تثبت القلب وتمحو الكون والوجود، وبالرؤية تكتمل هوية الذات والموضوع. الرؤية باب الحضرة، فبالرؤية يثبت الله الأسماء ويمحوها في الحضرة. من يرَ الله يغتنِ غنى لا ضدَّ له. لا صمت، في الرؤية، ولا نطق، ولا إضحاء ولا ظل. الرؤية أن يرى العبد الله في كل شيء، والغيبة أن لا يراه في شيء. تنتمي الرؤية إلى الخصوص، وتنتمي الغيبة إلى العموم: فالغيبة هي الدنيا والآخرة، والرؤية لا هي الدنيا ولا الآخرة. محرَّم على العبد أن يسأل الله في الرؤية، إلا أن يقول للشيء «كن» فيكون. إذ لو سكن الإنسان على الرؤية طرفة عين لجوّزه الله على كل ما أظهره وآتاه سلطاناً عليه. رؤية الدنيا توطئة لرؤية الآخرة، ومن لم يرَ الله في الدنيا لن يراه في الآخرة.

الغيبة

الغيبة قاعدة ما بين الرب والعبد في إظهار الصوفي، وهي تكمن في أن لا يرى الله في شيء، وفي اعتبار الله مثبتا للإظهار، به يراه ويرى الإظهار. ما من عزاء في غيبة الله، إذ لو جاء الكون كلّه لتعزية المتصوف في غيبة الله، وسمعه المتصوّف وأجابه، فلن يرى الله. من يسأل الله في الغيبة كمن لا يعرفه، حقاً أن الله أباح للمتصوّف مسألته في الغيبة، ولكن فقط لحفظه في رؤيته. يطغى كل شيء على العابد في الغيبة، ويسع العلم كلَّ شيء في الغيبة، لكن العلم لا ينفع حامله. الغيبة والنفس كفرسي رهان، وإذا بنت الغيبة هدمت الرؤية. غيبة الحق التي لا تعد بالرؤية هي حجاب، لأن الغيبة حجاب لا ينكشف. الغيبة سجن المؤمن في الدنيا والآخرة، ففي الدنيا هي وعيد الله، وفي الآخرة هي احتجاب يبقى ما بقيت المطالبة من الحق ومن العبد. وأخيرا، فالغيبة هي وطن ذكر، لأنها المسرح الذي يذكر فيه العبدُ الربَّ كما يحبُّ الرب، وإذا خرج العبد في الغيبة عن ذكر الرب، غلبه كل شيء، ولن ينصره الله.

كثيراً ما يناقش النفري طبيعة الغير الذي يساويه بالباطل، ويطلق عليه مختلف الألفاظ مثل (السوى) و(الغير) و(الحرف) (وجمعها: حروف) و(الكون). وستوضح مجموعة المقاطع التالية المأخوذة من نصوصه مذهبه الصوفي في هذه القضيّة.

السوى

إن لم يظفر العبد بالحق فإنه سيظفر به سواه، ولن يظفر العبد بوقفة ما بقي عليه جاذب من السوى. والجمع بين السوى والمعرفة يعني محو المعرفة وإثبات السوى: لكن إذا ذكر العبد الحق مرّة، محا الحقُّ ذكر السوى كل مرة. يجب أن يُذهب الصوفي عنه وجد السوى بالمجاهدة، إذ لا يمكن أن يجاور الحقَّ وجد بسواه. يجب أن يُخليَ الصوفيَ بيته من السوى، وأن يغطيَ وجهه وقلبه، حتى يخرج السوى، فإذا خرج فضحك نعماء. فإن تبع السوى الصوفي، وإلا تبعه الصوفي. وإذا تم الجمع للصوفي من خلال السوى، فإن جمعه في الحقيقة فرق. العبد عبد السوى ما رأى له أثرا. ومن التزم بحقوق الإيمان بالله، وكلم سواه، فقد كفر. فالكون كله سواه، فالسوى كلّه حرف، والحرف كلّه سوى. والعبد المخلص لله هو من يتحرر من السوى، والعبد الأمين هو الذي يرد السوى إليه. ومن لم يجب دعوة سواه كتبه الحق جليساً له. والسوى، عند رؤية الحق، كلّه ذنب، وفي غير الرؤية كلّه حسنة. ومن استغنى بشيء سوى الله فقد افتقر بما استغنى به.

الغير

إذا رأى الصوفي غير الله فإنه لم يرَ الله، لأن الغير كله طريق الغير. وإذا عرَّف الله الصوفيَّ على السوى فإنه أجهل الجاهلين، إذ ليس ثمَّ غير الله. ورؤية غير الله تعني توليه: لكنَّ ذلك الجزء من الصوفي الذي يعرف الله لا يصلح على غيره. والعمل الذي أُريدَ به وجه الله فذلك له، والعمل الذي أُريد به غيره فذلك لغيره. وإذا خرج الله من قلبِ عبد ذلك

القلب غير الله.لكن وليَّ الله لا يسعه غير الله، لأن الله لم يردْه لغيره. وإذا أجاب الله نداء الصوفي فقد أصمَّه عن نداء غيره ما بقي، وإن اختار الصوفي غير الله غاب عنه الله.

الحرف

الحرف خزانة الله، فمن دخلها فقد حمل أمانته: والحرف نار الله، وَقَدْره [هكذا يقرؤها آربري، ويترجمها بـ value ولعل قراءتها الصحيحة هي: قَدَرُه]، وأمره وخزانة سرّه. كل نطق يظهر، فقد أثاره الله وحروفه ألفته: لأن الله ألّف بين كل حرفين بصفة من صفاته، فتكوّنت الأكوان بتأليف الصفات لها. فالذين عند الله لا يفهمون حرفاً يخاطبهم، لأن الله أشهدهم قيامه بالحرف،فلا يرونه إلا آلة وواسطة. والحرف الذي تكوّنت به الحروف لا يستطيع محامد الله، ولا يثبت لمقامه: ولو اجتمع النطق كلّه في حرف، وتعلّق ذلك الحرف بالله، لما بلغ كنه حمده، ولا حمل رؤية قربه. وما أرسل الله العبد إلى الحرف إلا ليقتبس حرفاً من حرف كما يقتبس ناراً من نار. فإذا خرج العبد من الحروف فقد نجا من السحر. وهذا الخروج عن الحرف خروج عن الاسم والمسمّيات وعن كل ما بدا، ولذلك فهو يفضي إلى الصحبة الكاملة. ولن يقف الصوفي في رؤية الله حتى يخرج عن الحرف والمحروف. الحرف حجاب: والعلم حرف، والمعرفة حرف، ولن يفلح المتصوّف ما لم يخلّف الحرف وراء ظهره. لأن الشكّ يسكن في الحرف، والكيف يسكن في الحرف، فالحرف فخُّ إبليس. الحرف لا يعرف الله، والله يخاطب الحرف بلسان الحرف، والحرف أعجز من أن يخبر عن نفسه، فكيف يخبر عن الله ؟ الحرف دليل إلى العلم، لكنه لا يلج الجهل: فالعلم في الحرف، ومن اجله يُنحت الحرف في دهليز الله. والوليّ لا يسعه حرف. إذا ثبت الحرف للصوفي، فما هو من الله، ولا الله منه. والحرف لا يلج الحضرة، وأهل الحضرة يعبرون الحرف ولا يقفون فيه. الخارجون عن الحرف هم أهل الحضرة، والخارجون عن أنفسهم هم الخارجون عن الحرف. والله أقرب من الحرف وإن نطق، وأبعد من الحرف وإن صمت، لأنه ربُّ الحرف والمحروف.و الأسماء نور الحرف، والمسمّى نور الأسماء.

الكون

الكون موقف، وكل جزئيّة من الكون موقف: والكون كله سوى، إذا أجابه الصوفي عذّبه الله، ولم يقبل منه ما جاء به. ومن تعلّق بالكون عرض له الكون. ولكن إذا أقام الصوفي عند الله اجتاز الكونيّة، لأن رؤية الله تمحو الكون. والوقفة حقّاً نار الكون، لأن الواقف إذ لا يستقرّ على كون يعبر صفة الكون. والكون كلّه لا يسع عطايا الله. لم يدرك الكون فهم تكوينه، ولن يدركه. وإذا جعل الصوفي الكون طريقا من طرقاته لم يزوده الله منه بزاد، لأن الزاد لا يأتي من الطريق. الكون كالكرة والعلم كالميدان. فـ «أنت»، أعني: فكرة المخاطب، هي معنى الكون كلّه.

أخيرا، من المفيد أن نجمع معا المقاطع التي تلقي الضوء على المذهب الخاص بالنفري عن المعنى والاسم والحروف، إذ غالباً تكون الجمل المنفصلة عن بعضها غير مفهومة، لكنها إذا جُمِعت وقوبلت كوّنت فلسفة صوفيّة مثيرة ودقيقة.

المعنى

«أنت» هي معنى الكون كلّه. معناك أقوى من السماء والأرض، معناك يبصر بلا طرف، ويسمع بلا سمع، لا يسكن الديار ولا يأكل من الثمار، ولا يجنّه الليل، ولا يسرح بالنهار. معناك لا تحيط به الألباب، ولا تتعلّق به الأسباب. لأنه المعنى الذي خلقه الله، والله من ورائه. يريد الله أن يبديَ خلقه ويُظهر ما يشاء فيه، لذلك يظهره يدعو إلى نفسه، ويحجب عنه، ويحضر بمعنويّته، ويغيب عن موقفه. لأن الله أظهر كل شيء، وجعل الترتيب فيه حجاباً عن معنويته، وصيّر الحد فيه حجابا عن مراده فيه. كلُّ معنويّة ممعناة إنما معنيت لتصرف، وكل ماهيّة ممهاة إنما أُمهيَتْ لتُخترَع. مصحوب كلِّ شيء غالبُ حكمِه، وحكمُ كلِّ شيء راجعٌ إلى معنويتِه، ومعنوية كلّ شيء ناطقةٌ عنه، ونطقُ كلِّ شيء حجابُهُ إذا نطق.

لكل شيء من الظواهر حكم وصف انفصل عنه، وبقي الوصف وصفاً والحكم حكما. حتى ليمكن اعتبار الوجود على نوعين: فوقي، وتحتي، والأرواح والأنوار في الفوقيّة، والأجسام والظلم في التحتيّة. ينتمي الكل إلى الفوقيّة، ولكنه حين يقترن بالإنسان ينتمي إلى التحتيّة.وتنتمي «الأنيّة» و«الهويّة» إلى الكل: فقد أظهر الله الظواهر بالمعنويّة، وفيها العوالم الثبتيّة، ثم بدا للثبتية فأفناها، فلم يبقَ إلا المعنويّة. وتنتمي المعنويّة إلى الفوقيّة، وموضع الإنسان بين الروحي والثبتي.

لكل شيء شجر، وشجر الحروف الأسماء، فاذهب عن

الأسماء تذهب عن المعاني، وبذلك تصلح لمعرفة الله. إن خرجتَ من معناك، خرجت من اسمك، وإن خرجت من اسمك وقعت في اسم الحق. والسوى كله محبوس في معناه، ومعناه محبوس في اسمه، فإذا خرجت من اسمك ومعناه، لم يكن لمن حبس في اسمه ومعناه سبيلٌ عليك. لكل شيء اسم لازم: ولكل اسم اسماء: فالأسماء تفرق عن الاسم، والاسم يفرق عن المعنى. لقد ألَّف الله بين كل حرفين بصفة من صفاته، فتكوّنت الأكوان بتأليف الصفات لها: والصفة التي «لا تنقال» هي فعاله، وبها تثبت المعاني، وعلى المعاني ركبت الأسماء.

الاسم

الحرف متضمَّنٌ في الأسماء، والأسماء في الاسم، والاسم في الذات: الأسماء نور الحرف، والمسمّى نور الأسماء. العلم والمعلوم في الاسم، والحكم والمحكوم في العلم. الاسم معدن العلم، والعلم معدن كل شيء: فالاسم يستهلك العلم، والعلم يستهلك المعلوم، والمسمّى يستهلك الاسم.

الأسماء لله: هو من أودعها، وبه أودعها. اسمه وأسماؤه ودائعه عند الإنسان فلا يُخْرِجْها حتى لا يخرج من قلبه. وأينما جعل الله اسمه فليجعل الصوفيُّ اسمه، ذلك أن الله إذا آتى أحداً اسماً من أسمائه، وكلمه قلبه به، فقد أوجده الحق به لا بالعبد، وقد كلمه العبد بذلك الجزء الذي كلمه به الحق. وإذا رأى العبد الحق ولم يرَ اسمه وانتسب إلى عبوديّته فهو عبده: لأنه إذا رآه ورأى اسمه فقد غلبه الله. وإذا رأى اسم الله ولم يره فإن عمله لا يصلح لعبوديّة الله، وما هو بعبده. يجب أن يواريَ العبد الحقَّ عن اسمه، وإلا رأى الاسم ولم يرَ الحق. لكنه إذا لم يرَ الله فيجب أن لا يفارق اسمه.

أودع اسمك لله، ولا تجعل بينه وبينك اسماً ولا علماً، لأن علمك حجابك، وأسماءك حجابك. وإذا أذهبك الله عن الأسماء فقد آذنك بحكومته، ولا حكم للاسم من دون الله.

الحروف

عن مذهب النفّريّ في الحروف انظر مادة الحرف فيما سبق

المخطوطات

[أعطينا هنا رموز المخطوطات التي اختارها آربري في آخر النص العربي – المترجم.]

اعتمدت عند إعداد هذه الطبعة من «المواقف» و«المخاطبات» على المخطوطات الآتية:

ب – مخطوطة مارش ١٦٦ في مكتبة بودليان، أكسفورد. وهي مخطوطة واضحة جيدة الخط، منقوطة قليلا، تحتوي على«المواقف» وشرح التلمساني له، مكتوبة سنة (٦٩٤ هـ) وتقع في (٢٢٠) ورقة.

ج – مخطوطة غوطة ٨٨٠. مخطوطة ممتازة، يمكن اعتبارها أهم مخطوطة تجمع تراث النفّري، وتحتوي على «المواقف» و«المخاطبات» معاً وبعض الشذرات الأخرى، ولكن بدون شرح. كتبت سنة (٥٨١ هـ) وتقع في (١٣٢) ورقة. وترقيمها في الوقت الحاضر لا يخلو من اضطراب. وهذه المخطوطة، كما يقول ناسخها، منقولة عن نسخة بخط النفّري نفسه، لذلك فهي تحتفظ بتراث قديم جدا، كما هو واضح، فيما يتعلق بتاريخ أجزاء الكتابات المختلفة وتبويبها.

أ – مخطوطة مكتب الهند،لندن، ٥٩٧. اطلعت على هذه المخطوطة في البداية من خلال صورة لها عند الأستاذ نكلسون. وتحتوي على «المواقف» وشرح التلمساني. وقد تمَّ نسخها سنة (١٠٨٧)، وتقع في (١٥٦) ورقة.

ل – مخطوطة ليدن، ورنر، ٦٣٨. لم يذكر بروكلمان هذه المخطوطة في قائمته، وقد تفضل بتنبيهي إليها د. فان أريندونك، الذي يصفها كالتالي: «مخطوطة واضحة جيدة الخط، مكتوبة بالنسخ، تقع في (١٩٢) ورقة، في كل صفحة أحد عشر سطرا، بقطع ٨ ×١٥ سم. وهي منقوطة حتى الورقة (٧٣)، وعلى هامشها شروح حتى الورقة (٨٤). وليس فيها تاريخ، لكن المخطوطة هنا (في ليدن) منذ منتصف القرن السابع عشر». والشرح الذي عليها هو في الأساس للتلمساني، ولكن هناك أيضاً شذرات من شرح كتبه من اسمه عبد الكريم السوزي.

م – مخطوطة مارش ٥٥٤ في مكتبة بودليان. مكتوبة بخط صغير دقيق، وتقع في (١٧٥) ورقة، وتحتوي على «المواقف» و«المخاطبات» مع شرح قصير مجهول المؤلف، هناك ما يرجح نسبته لابن عربي. المخطوطة غير مؤرخة، وتتبع تقليد مخطوطة (ج).

ق – مخطوطة تيمور باشا (القاهرة، دار الكتب) تصوف ١١. تحتوي على المواقف والمخاطبات وبعض القطع الأخرى. وقد فقد منها جزء كبير من المواقف. تم نسخها سنة (١١١٦ هـ). ولم نستفد منها في هذه الطبعة، إلا فيما يتعلق ببعض قراءات المخاطبات. أما إسناد المواقف فيها فلا وزن له.

ت – مخطوطة ثيرستون، ٤، في مكتبة بودليان، يتابع قسم من المخطوطة التقليد المتبع في المخطوطتين (ب) و(أ)، غير مؤرخة، في (١١٥) ورقة.

البعد الفلسفي
لإشكالية الدعاية
عند هابرماز

عمر مهيبل*

يمثل مبدأ الدعاية كما يحدده هابرماز في اطار اشكاليته النظرية وتحديدا في كتابه «الميدان العام» مبدأ أساسيا وفعالا تستند إليه الدولة البورجوازية المعاصرة ومؤسساتها البيروقراطية لبسط نفوذها، وتمرير أفكارها المتضمنة في العملية الدعائية بمستوياتها وتراتباتها المتباينة.

وهذا ما أفصح عنه هابرماز في التمهيد الخاص بكتابه «الميدان العام» حيث يقول: «إن مهمة الدراسة الحالية هي تحليل الأنموذج المتعلق بالميدان العام البرجوازي، وعليه فان الصعوبات المتعلقة بهذا البحث تملي علينا الخيار المنهجي الكفيل بإنجازه على الوجه الأكمل، ذلك ان تعقد موضوع البحث يحتم علينا اللجوء إلى اجراءات منهجية نوعية لا تتعلق بتخصص واحد فقط، بمعنى آخر تجاوز ذلك الحقل التقليدي الذي هو السياسة (...)، في حين أن الخصوصية الأخرى لمنهجيتنا تتأتى من التزامنا بضرورة اتباع مسعى مزدوج سوسيولوجي وتاريخي في آن واحد».(١)

على أن أهم ما يصدمنا في هذه الدراسة هو ذلك التشريح البنيوي الموغل في الدقة والثراء لما يسميه «المجال البورجوازي العام» من خلال تقصيه لحقيقة هذا المفهوم في مستوى البنى الاجتماعية المشكلة له، والوظائف السياسية المتمفصلة حوله، والتحولات والتطورات الواقعة في المستوى الوظيفي، ومع ان هابرماز يستنجد منهجيا بطريقة العرض التاريخي التقليدية في تحديد الأطر النظرية، إلا أنه يضمنها روحا نقية ثاقبة تضع التراث السياسي والمعرفي والتاريخي الغربي على محك النقد والتحليل، وتعيد أشكلة القضايا الأساسية المتحكمة فيه، إذ ومنذ الصفحات الأولى للكتاب، يحاول الإمساك بالخيوط الأولية لرصد حركية اتساع هيمنة المؤسسات في الميدان العام، وذلك بمتابعة تطورها المتدرج عبر الحقب التاريخية المختلفة، وبمحاولة التوغل الخفي داخل الكتلة التاريخية الضخمة لمنظومة الدعاية والاعلام، ودراسة المنهجية الأداتية (أو الادواتية)

* أكاديمي من الجزائر

التي تستخدمها المؤسسات البرجوازية للسيطرة على الرأي العام وتجييره. هذه النقطة بالذات تعيدنا إلى تراث المدرسة (مدرسة فرنكفورت) من خلال أحد أبرز ممثليها وهو هربرت ماركيوز(*) الذي يعد كتابه الهام «الانسان ذو البعد الواحد» محاولة فريدة من نوعها حول أيديولوجيا المجتمع الصناعيّ الاكثر تقدما وهذا ما يظهر في قوله: «لقد حللت في هذا الكتاب بعض نزعات الرأسمالية الأمريكية التي أدت الى مجتمع مغلق، مغلق لأنه يتحكم في كل أبعاد الوجود الخاص والعام ويختزنها، ينتج عن هذا المجتمع نتيجتان لهما أهمية قصوى:

١ - ادماج القوى والمصالح المتعارضة في نسق كانت تتعارض معه في المراحل السابقة للرأسمالية.

٢ - ادارة الغرائز الإنسانية وتعبئتها منهجيا، الشيء الذي يسهل معه تسيير العناصر المتفجرة في اللاشعور والمضادة للمجتمع تسييرا اجتماعيا.(٢)

إن أصالة مجتمعنا كما يحددها ماركيوز تكمن في استخدام التقنية عوض الإرهاب للحصول على تماسك القوى الاجتماعية في حركة مزدوجة: الوظيفية الطاغية من جهة، والتحسن المتزايد لمستوى الحياة من جهة أخرى، فالتقدم التقني في المجتمعات المعاصرة عزز السيطرة المفروضة على الأفراد والعمال تحديدا، إذ ونتيجة الضغط الممارس على هذه الطبقة، بدأ موقفها يتراخى ولم تعد تمثل ذلك النقيض الحي للمجتمع الصناعي القائم، هذا المجتمع الذي تطبعه عقلنة ووظيفية مدهشة تخفي لا عقلانيته الكامنة في أعماق نسقه التقني، لأن التقنية تسعى إلى خلق إنسان من نوع خاص أحادي الفكر والسلوك هو «إنسان البعد الواحد» إنسان يمثل الاستهلاك الاستفزازي حده الأقصى، بل انه يصير مسألة أنطولوجية يتحدد وجوده بمقتضاها «أنا أستهلك اذن أنا موجود»، أما اللحظة الفاصلة في تحديد نمط الاستهلاك المفترض فهو: الدعاية، إنها الآلة التي تعمل على خلق حاجات جديدة مزيفة لدى الافراد لتربطهم ربطا غريزيا بالنظام، إذ كلما ازدادت الوفرة الانتاجية وارتفعت معدلات الأرباح، وتوسعت الصناعة زادت الحالة الانسانية للفرد سوءا، وأرجئت آماله وطموحاته التحررية إلى أجل غير مسمى، وعليه فإننا نكون واهمين إذا ما تبادر الى أذهاننا أن هناك حرية فكرية حقيقية في المجتمعات المتقدمة صناعيا، فالدعاية دخلت أكثر المجالات حميمية لدى الانسان، وهو مجال الغرائز ونظمتها تنظيما نسقيا يتماشى وطابع الاستهلاك الرأسمالي، فعوض ما يسميه ماركيوز الارتواء الجنسي الطبيعي، حيث تستعيد الغرائز عراقتها وحميمتها، ظهرت صناعة تهتم بالجنس وبتجارة الجسد في طابعها الأكثر بهيمية مع الإبقاء على الفهم الأولي للانسان، وهو ما يسميه «مبدأ فائض الكبت»، لذا فعلينا أن نحرز الايروس من سلطة مبدأ الواقع.(٣)

لقد نظر ماركيوز- ومجمل فلاسفة المدرسة- إلى المجتمع الصناعي نظرة فيها الكثير من نبض الحياة، وبنى رفضه لهذا المجتمع على أساس من التحليل لبنيته العامة حيث أسهم بقسط وافر في إظهار الطابع التحكمي في النظام المعاصر. والأمريكي تحديدا، فقد وجد نفسه وهو المتشبه بالقيم الأوروبية العتيدة حول الحرية والعدالة والمساواة يعيش ضمن حضارة غريبة عنه يخضع فيها كل شيء لقانون الربح والمنفعة، ويتعامل الناس فيما بينهم بصرامة ادارية خارقة، وكان طبيعيا ان يكون رد فعله عنيفا أيضا، وأن يشعر بأنه خارج هذا النظام اللاإنساني، وهو الشعور نفسه الذي يجعله يحس بأنه فيلسوف أولئك الذين لم يعودوا يحسون بأية صلة بالمجتمع الذي يعيشون فيه، والذي يراقبهم ويحاصرهم بشدة مثل الطلبة والاعراق المختلفة والحركات النسوية... الخ.

فالأصل في التحرر والثورة والتغيير طبعا في تصوره هو إنما يكمن في هذه الفئات الجديدة التي لا أمل لها على حد تعبير والتر بنيامين الذي ذكره ماركيوز في نهاية كتابه «الانسان ذو البعد الواحد»: «بفضل أولئك

الذين لا أمل لهم يأتينا الأمل». أما العمال وهم أداة التغيير التقليدية في منظور الماركسية، فقد انضووا ضمن حركية الانتاج الرأسمالي وكفوا عن أن يكونوا أداة للثورة والتغيير.

وتبقى سنة ١٩٦٨ من أهم اللحظات وأكثرها دلالة في حياة ماركيوز الفكرية، فقد وجد أن أفكاره حول الرفض- حتى أن فلسفته تسمى فلسفة الرفض الكبير- والثورة قد وجدت لها صدى واسعا في أوساط الطلبة المنتفضين في أوروبا، - وفرنسا بالخصوص- في مايو من السنة نفسها وحينها صرح أنه قد اكتشف ذاته من جديد.

بعد هذا الاستطراد المدعم نعود الى منطلقنا الأولي المتعلق بهابرماز وبموقفه من الدعاية وما تطرحه من صورة قاتمة لمستقبل الانسان، فقد تجذرت هذه الدعاية في وعينا وصارت تتحكم في لاشعورنا حتى أصبح وجوده ذاته محض دعاية او بحاجة للارتباط بالدعاية ليحدد وعيه لوجوده. إن «الميدان العام» دراسة تسعى جاهدة لفحص بنية الأنموذج الليبرالي البرجوازي، وتحليل طريقة ظهوره وتحولاته، كما أنها تتعلق أيضا باظهار خصائص شكل تاريخي محدد بقي مغمورا في خضم التطورات وضروب التواصل المختلفة، ذلك أن الكتاب يسعى ومنذ البداية الى جعل القارئ المعاصر يمتلك فسحة تأملية تجعله في مقابل واقعه المستلب، يتحمله ويحلله بغية تفنيده والكشف عن الشبكة الكثيفة والمعقدة من الهيمنة الرسمية، المؤسساتية التي تهدد مساره التاريخي وتتحكم فيه، ثم يطبع الكثافة المطردة لهذه الهيمنة وتطورها عبر المراحل الزمنية المختلفة في تمازجها مع التطور العلمي والتقني الذي توظفه في سبيل تعميق نفوذها وهيمنتها وسيطرتها على الأفراد وتجذير القمع النفسي ضدهم.

و«الميدان العام» المتمفصل حول ما يسميه هابرماز «المجال البرجوازي العام» في تشكلاته المتعددة ومفاهيمه المتنوعة، بحيث يتداخل فيه التأمل الفلسفي المجرد مع التحليل السوسيولوجي النظري منه او التجريبي، بل ان القارئ غير المتمرس ليكتشف هابرماز السوسيولوجي التجريبي قبل ان يكتشف هابرماز الفيلسوف النقدي، ذلك انه دشن منهجا جديدا يتمثل في ايجاد تلامسات وتقاربات مبنية على أسس جديدة بين الفلسفة والعلوم الاجتماعية، وخاصة السوسيولوجيا والعلوم السياسية والاقتصادية، والتاريخ الاجتماعي وتاريخي الايديولوجيات على خلفية الأدوار الهامة التي لعبتها هذه الاخيرة في المجتمعات المعاصرة، وفي هذا المعنى يقول هابرماز: «هناك خاصية أخرى تميز منهجنا مصدرها التزامنا باقرار مسعى مزدوج: سوسيولوجي من جهة وتاريخي من جهة ثانية، في حين أننا نأخذ ما نسميه «المجال البرجوازي العام» بمعنى المقولة التي تميز مرحلة محددة بحيث يصير من الصعب انتزاعها من ثنايا التاريخ الفردي الذي سمح بظهور «المجتمع المدني» في أواخر العصر الوسيط، وليجعل المثال- الانموذج- الشمولي والقابل للتطبيق على حقائق تاريخية متنوعة ولكنها متشابهة صوريا معه».

هذا من الناحية المنهجية، أما من الناحية الفلسفية البحتة، وان كانت في كثير من الأحيان خفية Jacente - Sous فإن المنظور الفلسفي الاساسي الذي يطبع «الميدان العام» فهو ضرورة العودة، بكل قوة الى تنشيط فكرة كانط حول نظرية المعرفة التي تستند الى النقد باعتباره الضمانة الكافية للوصول الى المعرفة الحقيقية فيما بعد، بيد أن العودة إلى أوليات النقد لم تكن خاصية هابرماز وحده، بل ان هيجل نفسه شيد جزءا هاما من مشروعه الجدلي الكبير في «فينومنولوجيا الروح» الذي يعد بمثابة المدخل الى مذهبه الفلسفي ككل على النقد، فهو يتجلى في قوله بهوية الانطولوجيا والمنطق ونظرية المعرفة، وبنقده العميق للتعارض الميتافيزيقي التقليدي بينهما، وكمحصلة لذلك نجد هيجل يربط نسق المقولات

الانطولوجية والمعرفية والمنطقية، فقد ألغى في خطوة نقدية جريئة الهوة الموجودة بين قوانين العالم الموضوعي وقوانين الفكر، فقد كانت الانطولوجيا تدرس الطبيعة النهائية للوجود بما هو كذلك، أي أنها تدرس ماهيات ابدية مجردة لا تتحول وترتكز الى مبادئ مطلقة لا يلحقها تبديل او تغير، وذلك في انعزال كامل عن عملية المعرفة الانشائية، أما نظرية المعرفة فكانت مهمتها تتلخص في دراسة القدرات المعرفية الذاتية للذهن الانساني في استقلال عن القوانين الموضوعة، في حين ان المنطلق ظل ولقرون طويلة يصف صورا ذاتية للفكر مجردة من المحتوى.

ويتلخص الاسهام النقدي العقلي الهيجلي في ابرازه لحقيقة على درجة قصوى من الأهمية وهي أن التعيينات الانطولوجية للواقع، أي المقولات التي تصنف الواقع باعتباره كلا، وحركته وتطوره ليست مبادئ جاهزة نهائية بل هي معرفة تتماشى وتطور العالم، معرفة هي في حد ذاتها عملية تاريخية ومقولاتها لا تشير فقط الى النشاط المعرفي للذات الانسانية، بل تشير أيضا الى الوجود الموضوعي، فنظرية المعرفة وما يتفرع عنها من مقولات نظرية تصف موضوع المعرفة ولكنها ليست تسجيلا او استنساخا ساذجا له، بالإضافة الى هذا فقد تناول هيجل كل مقولة تبعا لموقعها داخل عملية المعرفة وفي علاقتها مع المقولات الاخرى، وعليه فان هوية الوجود والفكر ليست هوية مباشرة لا تعرف تمايزا.

و«المطلق» حسبه هو الوجود الواقعي بما فيه من روح لا متناه، او مثال، أو عقل كلي، أو مبدأ خالق منظم، وان الطبيعة والفكر حالان له، يظهر الفكر في وقت ما من أوقات تطور الطبيعة، ولأجل فهم الوجود في مبدئه وتسلسل مظاهره ينبغي اتباع منهج منطقي يبين هذا التسلسل ابتداء من اصل واحد، وهو «القضية ينقلب الى نقيضه ثم يأتلف مع هذا النقيض، ويتكرر هذا التطور الثلاثي ما شاءت مظاهر الوجود، بمعنى آخر انه يجب ترك العقل يجري على سليقته، وذلك انطلاقا من أول المعاني وابسطها وهو معنى الوجود، وباستنباط المعاني الأولية وبالاثبات والنفي والجمع بينهما وهي مشهورة ومعروفة أفاض أرسطو في شرحها وتتعلق بالوجود ولواحقه وبالمقولات. وهكذا بعد أن يباين الروح المطلق نفسه تظهر الطبيعة وهي مظهره الخارجي الذي يعارضه وينافيه، وبعد ان يعارض الروح المطلق نفسه بالطبيعة يميل ضرورة الى التغلب على هذا التعارض، وذلك بأن يستعيد علاقته بنفسه عن طريق معرفته بها ودائما حسب تقسيمه الثلاثي سابق الذكر.

إن الهدف من هذه الاحالة ليس تحليل المشروع الهيجلي، فهذه مهمة أصعب من ان نحيط بها هنا، وإنما اظهار الطابع النقدي الخصب الذي انبنى عليه الجدل من حيث إنه سعى حثيثا لبلوغ الحقيقة عن طريق المعاناة العقلية في اسمى صورها المجردة، وقد كان كانط سباقا الى استخدام المنهج النقدي(×) استخداما شاملا، وقبل هذا وذاك فقد انصب اهتمام هابرماز على توضيح النقد الذي وجهه ماركس للايديولوجيا بحيث يتشكل الاطار النظري العام للكتاب من «فينومنولوجيا الروح» والنقد الماركسي، وكلاهما يقف على أرضية مشتركة واحدة هي التاريخ الاجتماعي للشعوب الاوروبية والتغيرات الحاصلة داخل ميدانها البرجوازي العام، كما انه ومن خلال استقرائه للحركية الزمنية للتاريخ يقوم بانشاء نمط من فينومنولوجيا الوعي وتحديد موقعه داخل النطاق الدعائي الاعلامي الاوروبي وتحديدا في فترة الصمود التدريجي للطبقة البرجوازية بمفاهيمها النظرية (الفلسفية)، وبقناعتها الاقتصادية، وبنظرتها الى الحياة بصورة اجمالية، وقد كان ذلك في نهاية القرن السابع عشر في بريطانيا، وفي نهاية القرن الثامن عشر في فرنسا على اعتبار أن وتيرة التقدم الصناعي والاجتماعي انما انطلقت بشكلها الحاسم من بريطانيا. هذه الطبقة ومع مرور الوقت بدأت تكتسب وعيها بنفسها

وبخصوصياتها فشرعت في شق استقلالها تجاه السلطة (المتوزعة عبر تاريخها الطويل)، وذلك عن طريق تأسيسها لقواعد الحوار والمناقشات العامة والحرة، ثم انتقلت لممارسة فعل المناقشة وفق طريقة نقدية، وعندما انبثق مبدأ الحوار المفتوح بدأ المجال البرجوازي العام بالتمركز في بداية الامر في الصالونات التي تمتلكها شخصيات بارزة في المجتمع، ثم انتشرت بسرعة في المقاهي والمنتديات الثقافية المختلفة، الى أن تجسدت في النهاية فيما يمكن تسميته «الدولة الدستورية» بمنظوماتها الانتخابية البرلمانية.(٤)

إن النشاط الذي تمارسه الهيمنة البرجوازية داخل النسق التاريخي الاوروبي مقترن الى حد بعيد بفعالية واضحة في التفكير والتواصل المرتبطين بدورهما بمنطق الانتاج والطور الصناعيين وصيرورة كل من القوى المنتجة والطابع التقني لوسائل الانتاج، لذا حاول هابرماز ان يبرز اغتراب الوعي الجماعي داخل منظومة الدعاية الغربية وفق منهجية مستلهمة من كتاب «فينومنولوجيا الروح» لهيجل من جهة، والتفكيك البنيوي والتوفيقية الواضحة للفكر السياسي والمشروعي للسلطة وفق منهجية مستلهمة من النقد الماركسي للايديولوجيا من جهة ثانية، كما لجأ هابرماز الى تحليل ظاهرة ارتباط أنموذج الميدان العام بحركة الديمقراطيات التحررية، ثم تدرج في تحليله باستقصائه أسس البحث التاريخي للنظر في صعود الديمقراطيات الجماهيرية او الديمقراطيات الشعبية بتعبير آخر، لكن الوصول الى المرحلة الدستورية لم يكن أمرا سهلا، فهو حصيلة تطور تاريخي صعب ومتقلب مرت به الطبقة البرجوازية، ومر به مفهوم الميدان العام نفسه او مجاله الواقعي المنضوي داخل المجتمعات الاوروبية، وقد قام هابرماز برصد جنيالوجي لطبيعة العلاقة بين الوعي الجماعي ووسائل الاعلام والدعاية منذ نشوئها وحتى الوقت الحاضر، هذا الرصد تميز باستخدامه لمنهج فلسفي سوسيولوجي في بحثه لهذه الظاهرة، فقد انطلق في البداية من اولية مفهومية لمفردتي «عام» و«خاص» من خلال تتبع مسيرتهما منذ الحقبتين الحضاريتين اليونانية والرومانية متناولا في ذاته ما طرأ عليهما من تحولات وصولا الى المرحلة الحديثة. فما هو يا ترى مفهوم الميدان العام عند هابرماز، إذن؟

١ - مفهوم الميدان العام

إن ما يسمى «الميدان العام» عند هابرماز يحمل معاني متعددة،وذلك حسب تعاملنا معه بوصفه جهدا نقديا (أو منظومة نقدية) مبذولا لمواجهة الدعاية المفروضة، والتي تستمد قوتها وهيمنتها من قوة السلطة السياسية والاجتماعية ذاتها(٥)، ذلك ان الدعاية إذا ما نظرنا اليها نظرة فينومنولجية حيث يكون كل شعور هو شعور بشيء ما ليست وعاء فارغا ولكنها محملة بقيم المجتمع الذي ينتجها وبقناعاته وبنظرته الى الحياة في صورتها التكاملية، فالمنتجات المادية والسياسية والاقتصادية مجتمعة تصب في هذا الوعاء المفرد الذي هو الدعاية، ومنه يصير تجليا للتوافق الاجتماعي- السياسي حينا وتعبيرا عن الصراع أحيانا أخرى. وما هو «عام» أيضا يرتبط ارتباطا عضويا بالمجالات الاجتماعية المعاشة يوميا، أي بطبيعة حياة المدينة او الريف، وما الوسائل الانتاجية وتطورها المقترن بارتفاع الكفاءة التقنية لطرق الاتصال والعلاقات بين الافراد والمجتمعات كما يرتبط بالصيرورة التصاعدية للفعالية التجارية، وللاتساع الحاصل داخل النشاط المصرفي الذي يدرسه هابرماز باهتمام كبير نظرا لتأثيراته الهامة في الحياة المعاصرة، ومع ان هابرماز يميز بين نوعين من الدعاية، أو على الاصح بين بعدين للدعاية: بعد عام وبعد غير عام، إلا أنهما يلتقيان في أنهما موجهان لجمهور متلق، وانهما يشكلان الحقيقة المعقدة والباطنة للدعاية بوصفها عنصرا أساسيا من عناصر ممارسة السلطة في

المجتمعات المعاصرة، وأداة فعالة لاحداث التوازنات الاجتماعية، فالدعاية صارت واقعا ينبغي التعاطي معه كما هو الشأن بالنسبة لمكونات المجال العام الآخر، وفي هذا الاطار بوسعنا أن نميز مسعيين اثنين يلخصان باقي المساعي الاخرى حسبما يرى هابرماز:

أ - المسعى الاول:

يقودنا الى الحديث عن مواقف الليبرالية حيث نجد أن هابرماز «يود الابقاء على التواصل مع حلقة صغيرة من الممثلين المشكلين للرأي العام، والمحترمين لمبدأ الدعاية وذلك في نطاق مجال عام مفكك، وبمعنى آخر الابقاء على جمهور يستخدم العقل في معناه الاوسع بغرض الاحتفاء به».(٦) فقد صار ساريا الاقرار بصعوبة تشكيل رأي عام انطلاقا من الاعتماد على العامة فقط، او على أفكار غامضة على وجهات نظر مبسطة- ان لم نقل سوقية- كما هو الشأن بالنسبة لتلك المتداولة في وسائل الاعلام واسعة الانتشار، ولكن ابتداء من الحوار او النقاش العقلي بين التيارات الفكرية المختلفة المتفاعلة مع المجتمع البرجوازي:
انطلاقا من هذه المعاينة يصير من الضروري الاشارة الى أنه صار من المستحيل بعث مؤسسات مهمتها الاساسية العمل على احترام وجهات النظر المتبناة من قبل نخبة من المواطنين العارفين (أي الأكثر تزودا بالمعلومات) والاكثر تأهيلا بذكائهم وبأخلاقياتهم أيضا، كما انه ومن خلال التأمل في الخاصيتين المشكلتين للمجال العام وهما العقلانية والشمولية نجد أنفسنا مضطرين للتضحية بالخاصية الثانية للابقاء على الأولى وتطويرها بحيث تصبح النعوت او الاوصاف الشخصية (مثل الثقافة والنظافة) التي بموجبها يمكنها الولوج الى مجال التبادل والعمل مستقلة تمام الاستقلال عن هذا المجال، وذلك تماشيا مع قناعتنا التي ترى انه وما دام ليس في إمكان الجميع الوصول إلى الدعاية وتوظيفها توظيفا يغلب عليه الطابع النفعي ان صح التعبر، فانه من السابق لأوانه في هذا السياق الدلالي عن تعريف سوسيولوجي محدد ومضبوط لهذا المفهوم المفتوح على كل الاحتمالات الذي هو «الدعاية».

ب - المسعى الثاني

ويؤدي الى «بعث تصور عن الرأي العام تستبعد فيه بعض المقاييس الاساسية مثل العقلانية والطابع التمثيلي استبعادا لصالح المقاييس المؤسساتية».(٧)، بحيث يصير في امكاننا الوصول الى تقصي توجهات الرأي العام من خلال النظر في تركيبة البرلمان السياسية الذي يفرض فيه اختزال الارادة الجماعية الحرة والمعبرة عن انشغالات المشكلين للرأي العام، حتى ليصير هذا الرأي كالملك في بريطانيا: يملك ولا يحكم. ومع ان هابرماز لا يهمل أهمية الحكومة باعتبارها عاملا ايجابيا في تحقيق مطالب الرأي العام قدر الامكان، إلا أنه يولي الاهتمام الأكبر في هذا المجال الى الأحزاب السياسية حاكمة او معارضة، فإرادة الأحزاب من إرادة المواطنين الذين صوتوا لصالحهم والتزموا ببرامجهم، وعليه فان امتلاك أحدهم للاغلبية البرلمانية يعني أنه صار الأكثر تمثيلا للرأي العام (اجتماعيا وسياسيا)، وحجته في ذلك هو أن الرأي «غير العام» لا يصير «عاما» إلا إذا تمت صياغته او قولبته في اطار حزبي منظم، خاصة وان الدولة الغربية الحديثة تضمن هذا الاطار وتشجع على العمل ضمنه، حتى وإن كانت لها أهداف خفية أخرى تدفعها الى فعل ذلك.(٨) هذان التصوران يأخذان في حسبانهما المسألة التالية، ومفادها انه في مسار تكوين الارادة من جهة، والرأي العام من جهة ثانية، كما يتم تمثلهما في ديمقراطية موسعة (جماهيرية)، فإن ما يسمى «إرادة الشعب» لا يصير في مقدورها تحمل أي دور سياسي، أو ممارسة أية فعالية سياسية مهما تكن أهمية هذا الدور أو وجهة هذه الممارسة، إلا إذا لجأت الى الاستعانة بـ«وساطة» المنظمات التي تدور في فلكها بغرض الحفاظ على مصداقيتها ونجاعتها، لكن وعلى الرغم من استخدام

هابرماز لمصطلح «الوساطة»، هذا، إلا أنه لم يبين لنا بطريقة واضحة هل ان مصطلح «وساطة» يعني الوساطة في شكلها المبسط، أين تلجأ هذه المنظمات الى تبني ميول ونوازع العامة (الجماهير) عندما يعوزها الوصول الى استشراف حقيقتها ومن ثم صياغتها، أم أن الأمر يتعلق فقط باختزال الوساطة الى مجرد تهليل شعبي برأي عام هو في حقيقته قادر على تجسيد فعالية اجتماعية حتى ولو كان ذلك على نطاق ضيق؟

أما بالنسبة للأيديولوجيا الليبرالية السائدة منذ أواسط القرن التاسع عشر، فان موضوع «الرأي العام» موضوع إشكال في نظرها منذ البداية، لكنها وانطلاقا من عام ١٨٧٥ صارت تنظر الى هذا الرأي بوصفه بعدا يتضمن قدرا كبيرا من الغموض.(٩)

ومع تتابع اسهامات علماء الاجتماع الألمان المعاصرين تعددت تعريفات الرأي العام وتطورت النظرة إليه، فهذا «فون هولتزر ندورف» (Holtzendorf F.Von) يرى أن مفهوم الرأي العام صار شعارا يستخدم بكثرة لتضليل العامة (الجماهير) وابعادها عن التفكير الجدي في وضعها، وكذا منع الأفراد من ممارسة حريتهم الشخصية، وبالتالي الانسلاخ عن الوضع العام الذي قد لا يكون في صالحهم أصلا. أما «شافل» (A. Schaffle) فكان ينظر الى «الرأي العام» على أنه رد فعل غير متميز للعامة، أي دونما دلالة محددة، كما انه ينظر إليها أيضا بوصفها معرضا لوجهات نظر متعددة، بحيث يتم نقل مبحث الرأي العام من مجال القانون الدستوري، أي المجال المؤسساتي الى مجال علم النفس الاجتماعي، أي مجال الدراسة العلمية والاكاديمية، وفي هذا المستوى نجد أن «تارد» (G. Tarde) يقدم لنا إسهاما متميزا، لكن ومع اقرار عالم الاجتماع الأمريكي «لازارسفلد» (P.F.Lazarsfeld) بأهمية هذا التحول، الا انه يتخوف من تنامي النزعة النفسية (النفسانية) في «تحليل الرأي العام» على حساب الجوانب السياسية والسوسيولوجية.(١٠)

وهذا ما دفعه للعمل جاهدا على اعادة تأصيل البحوث المتعلقة بعلم السياسة في شكله القائم على ان يتم ايجاد نقاط ارتكاز بين البعدين التصوري (التقليدي) والتجريبي (الحديث)، والهدف من بلوغ هذا الارتكاز او التوازن، هو فتح آفاق جديدة أمام هذا البحث الهام الذي هو «الرأي العام» وتطعيم البعد التنظيري فيه بالمعطيات الواقعية التجريبية من خلال عمل الفرق الميداني في مختلف مجالات النشاط الاعلامي.

والواقع أنه إذا ما أردنا أن نشكل نظرة متكاملة، وأن نتقدم بشكل جدي في تجديد الصيغة النهائية لمفهوم الرأي العام الكلاسيكي في بعديه الذاتي والاجتماعي، فانه من الضروري إعادة بناء العلاقة بين الرأي العام، والهيئات المشكلة للنظام السياسي، هذه المسألة مسألة هامة، فالرأي العام كثيرا من يكون خاضعا لهذه الهيئات بسبب قدرتها على التأثير في وجهات هذا الرأي، لذا فان بلوغ هذا التوازن المرتقب يؤدي لا محالة الى توسيع مجالات هذا البحث، والى بعث ديناميكية جديدة في مجال البحوث الاجتماعية عامة، ومبحث التواصل خاصة.

الهوامش

١ -
Jurgen Habermas: L`espace public: As cheologie
De la publicite comme dimension constructive de
La societe Gourgeoire, traduit de l`allemand
por Morc B de lounis, editious Payot, Paris
(Avot //)P9. ١٩٧٨

٢ -
Herbnt Morcuse: L1homme unidimen sionnel:
Essai sur l1ides logie de la societe induotrielle
Ovoncee, traduit de l`ongleis pon Monique
Wittig et l`oteur, edition de Uinuit,
Paris, 1986, P7.

٣ -
Herbent Marcuse: Eros et civilization, traduit
De ;`anglais pon yeon eri weriy, editions de
Minuit. Paris, 1963, premiere portie.

٤ -
Jeam Mare Fery: verite humaine et liberte
Humaine ehy Habermas, iu, les etudes philosophiques,
n=2 Avil- tuin, 1981, P.P220-229.

٥ -
Jurgen Habermos: L`space public, chapite VII: le
Cncapt d`opinion publique, P246.

٦- Jurgen Habermos: Ibid, P248

٧- Jurgen Habermos: Ibid, P249

٨- Jurgen Habermos: Ibid, P249

٩- Jurgen Habermos: Ibid, P250

١٠- Jurgen Habermos: Ibid, P252

* يرفض ماركيوز (١٨٩٨- ١٩٧٨) حشره ضمن لواء مدرسة فرانكفورت، فمع انه لا ينكر استلهامه لبعض مبادئ المدرسة النظرية، إلا انه عمل جاهدا على اضفاء طابع الخصوصية والتميز على محاولته.

** يتمثل الثالوث النقدي عند كانط في الكتب التالية: «نقد العقل الخالص» (١٧٨١)، نقد العقلي العملي (١٧٨٨)، «نقد ملكة الحكم» (١٧٩٠).

ريلكه

وتقاليد الشعر العربي المعاصر

شاكر لعيبي*

في (رسائل الى شاعر شاب) يعلن ريلكه تحفظه وريبته من النقد الأدبي، أي الكلام الدائر حول النص: «النوايا النقدية بعيدة عني، كلمات النقد لا تمس الا قليلا الأثر الادبي: انها توصل دوما تقريبا الى سوء تفاهمات»(١) عندما يقرأ المرء هذا الاحتراس سيحترس بدوره، بل يتخوف، عند الحديث عن ريلكه نفسه. فان الخشية من الكلام الذي يصف نوعا آخر من الكلام، وهو جوهر فكرة ريلكه هنا، يمكن ان تعمم لتصير سؤالا عن قدرة الكلام عموما على الوصف الموضوعي، وعلى وصف الشعر وتلمس مواطنه الأكثر سرية أي الأهم. إننا نتساءل الآن مثل ريلكه عن القدرة الفعلية التي يمتلكها الكلام، خاصة ذاك الكلام المار الينا عبر وساطات، خاصة وساطة الكتابة بلغة أخرى غير اللغة الأم؟ سنقول فورا ان بحثنا الحالي يتعلق بجانب صغير من نص ريلكه الشعري وهو ذاك المكتوب مباشرة باللغة الفرنسية الذي ترجمناه الى اللغة العربية. كيف يمكن لمن لا يعرف الألمانية أن يحيط بعوالم هذا الشعر حتى لو زعم، مثل العربي، بان علاقته بالشعر تحدد، من بين جميع ضروب الثقافة الأخرى، كينونته الداخلية، وانه لهذا السبب، يمكن أن يتكلم عن شعر شاعر مثل ريلكه بثقة وانصاف.

هل نحب ريلكه بسبب أن النص العظيم يتخطى حاجز اللغة؟ هل ثمة تقاليد داخلية arriere pays في الشعر تتجاوز اللغات، وتسمح بتفاهم مثل تفاهم الطيور المهاجرة الملتقية بأصنافها في قارة أخرى اثناء انتقالاتها الموسمية؟ هذه الأسئلة، وما يجاورها ويحيط بها، تثيرها في النهاية قراءة الشاعر بلغة أخرى أو مشكلة الكتابة بلغة أجنبية وهو، كما نعلم، ما حاوله ريلكه. فلنتوقف في البدء أمام هذه النقطة.

ولادة شعر ريلكه باللغة الفرنسية:

لا تبدو الكتابة بلغة أخرى بالنسبة لهذا الشاعر الألماني، ويا للعجب، شيئا خارقا للعادة، حتى انه قد كتب قصيدتين اثنتين في اللغة الايطالية وقصيدة بالروسية.(٢) غير ان ما يلاحظ بيسر هو أن قصائده الفرنسية تتجاوز مجال المحاولة وحقل الطرفة، وتشكل وحدة نصية معتبرة، substantial body على حد تعبير مترجمها الى الانجليزية بولين. اللغة الفرنسية كانت «أليفة اليه مثلما الألمانية» على ما يقول في رسالته الى

* شاعر من العراق يقيم في الامارات

الشاعرة الروسية مارينا تسفيتييفا المؤرخة في ١٩٢٦ قبيل وفاته بقليل.(٣) حتى ان هذه الشاعرة تلاحظ ان رغبة ريلكه في كتابة الشعر بالفرنسية تجيء بسبب انه «كان متعبا من تفوقه، كان يريد العود الى المدرسة، لقد امتلك اللغة الأكثر عقوقا من بين جميع اللغات بالنسبة لشاعر من شعراء الفرنسية».(٤)

قبل اربع سنوات من دخوله بعلاقة صداقة مع هذه الشاعرة الروسية، انجز ريلكه وبنفس الفترة الزمنية تقريبا (مرثيات ديونو Les Elegies de Duino) و(سونيتات الى أورفه). المرثيات ظلت معلقة منذ سنة كتابتها ١٩١٢، كان شتاء ٢١-١٩٢٢ مرحلة «انتاج خصبة» كما يقول هو نفسه، سنة ١٩٢٤ وصف حالته الى صديقته (لو) بانها تستدعي الاقامة في فال-مون التي فيها هي بالضبط، كما يضيف ريلكه نفسه: «ولد بالحاح مجلد من الابيات الفرنسية من بين أشياء أخرى...»(٥) هذا المجلد المكتوب بالفرنسية لم يولد بمحض الصدفة لان علاقة ريلكه بالفرنسية من العمق بحيث انها كانت تؤتي اكلها في نهاية المطاف. عند العودة الى سنة ١٩١٠ نرى ان ريلكه كان يرتاد المكتبة الوطنية في باريس ويعاود قراءة الشعراء الفرنسيين، واولهم بودلير، في رسالته الى (لو) المؤرخة في ١٨ يوليو ١٩٠٣ يذكر: «كان بودلير بعيدا عني من الوجوه كلها، كان واحدا من اكثر الغرباء بالنسبة لي! بمشقة كنت افهمه غالبا، اقلها في قلب المساء عندما كنت اعاود كلماته مثل طفل. كان يصير قريبي، جاري في الادوار العليا، واقفا، ممتقعا، خلف الحاجز النحيف يصغي لصوتي المتساقط».(٦)

في المكتبة الوطنية كان ريلكه يقرأ بنهم شديد بحيث انه من المستحيل معرفة الكتب التي قرأها باللغة الفرنسية هناك، سوى انه يعلمنا بعض الاشياء عن قراءاته في رسالته المؤرخة في ١٧ اكتوبر ١٩٠٢: «اقرأ كثيرا في المكتبة الوطنية.. جفروا، بودلير، فلوبير، الاخوة جونجور، اقرأ رغم ان اللغة (الفرنسية) تحزنني بسبب احاطتها بكل شيء..»(٧) هناك كان يترجم من الفرنسية سونيتات لوزي لابيه، رسائل المتدينة البرتغالية، الفنطورس Le Centaure لموريس دو غيران، الابن الضال لاندريه جيد، قصائد لمالارميه وبودلير...» (٨) كان بول فاليري الشاعر الفرنسي الوحيد في عصره الذي يمتد به الى اعلى الدرجات بالنسبة اليه كما كتب الى (لو) في ١٣ جانفييه ١٩٢٣».(٩)

كانت لديه بالإضافة الى ذلك صداقات مع الوسط الثقافي الفرنسي عبر البعض من ألمع رموزه: اندريه جيد، وورومان رولان وجوف وسوبيرفيل Superville الذي كتب له ريلكه رسالتين بالفرنسية بتاريخ ١٢ و١٨ نوفمبر ١٩٢٥.(١٠)

كان ريلكه يكتب منذ زمن طويل بعض رسائله او مقاطع منها بالفرنسية. فرنسيته التي كان يستخدمها اثناء عمله سكرتيرا لرودان كان (فيها مطهر في مكان ما) على ما يقول في رسالته الى (لو) في ١٤ نوفمبر ١٩٠٥(١١). في مراسلاته الطويلة مع ماري دولاتور وتاكسيس كانت الفرنسية تختلط بوعي بالالمانية. لا يتعلق الامر بكلمة او باثنتين مستخدمتين، ففي بعض الحالات كانت هناك مقاطع كاملة او رسائل كاملة. فرنسيته على ما يقول مؤلفا مقدمة (رسائل الى شاعر شاب) هي فرنسية «مكتوبة بطلاقة ويسر لكن تعلن بعض التردد، بعض الاخطاء الخفيفة في استخدام الزمن الماضي وفي حروف الجر وفي بناء الافعال.

كانت الفرنسية لغة ثانية في الحياة اليومية للشاعر. فقد كتب بها الكثير من رسائله الشخصية من قبل. في ٥ يناير ١٩١٠ كتب رسالته الى (صديقة من البندقية) بالفرنسية.(١٢) وبين السنوات ١٩٢٤- ١٩٢٦ كان ريلكه يرتبط، عبر الفرنسية، بعلاقة صداقة مع مدام دو بونستيتين. كتب ريلكه اليها يقول: «جزء كبير من مراسلاتي يمر عبر الفرنسية، لهذا فقد فكرت بان أخلص اللغة الاخرى من كل استخدام يوشك ان لا يكون من الفن وان استخلص منها مادة صافية لعملي اللغوي. نجحت لبعض الوقت ومن ثم، فجأة في هذا الشتاء بدأت الفرنسية تعتدي على الارض التي كان يتوجب عليها حمايتها. انتهيت مرغما بعض الشيء من كتابة كراس من الشعر الفرنسي وهو، كما يمكن ان تخمني شعر لن يجري الاعتراف به....».(١٣) النصوص الفرنسية لن يطبعها ريلكه الا في وقت لاحق.

في نهاية عام ١٩٢٢ عندما انجز ريلكه بأقل من شهرين عمليه الشعريين المهمين المذكورين اعلاه، فانه كان قد كتب ٢٨ قصيدة فرنسية فقط غير انه قد انجز في

الحقيقة حتى تاريخ وفاته في شهر ديسمبر من سنة ١٩٢٦، اضافة للعديد من القصائد الالمانية المكتوبة بعد العملين المذكورين اعلاه، حوالي ٤٠٠ قصيدة بالفرنسية، بما يعادل مائة قصيدة في السنة الواحدة. وبعبارة اخرى، كما يلاحظ بولين، فان ريلكه قد كتب في غضون سنة واحدة قصائد بلغة اجنبية اكثر مما كتب بلغته الام، أليس ذلك مثيرا للعجب والاعجاب؟
يرد المترجم الانجليزي على الزعم القائل بان هذه الأعمال ليست من اعمال ريلكه الناضجة بالقول ان في ذلك سخرية من البديهي لأن العديد من قصائده الالمانية المتضمنة في (كتاب الصور) Das Buch der Bilder وفي (قصائد جديدة) Neue Gedichte ليست من الأعمال الناضجة كذلك، وان من الجلي ان البعض منها كانت اكثر نجاحا من الأخريات وهو ما يستجيب للطبيعة المتقلبة للفن حتى لو انجز على يد عبقرية كبيرة.

ازاحة مزدوجة:

يمكن اعتبار قصائد الشاعر الالماني ريلكه المكتوبة مباشرة باللغة الفرنسية معجزة تليق بالشعراء لوحدهم. هذه القصائد ليست تجارب شكلانية على لغة أخرى، وليست لعبا على مفردات وقاموس موليير، كما انها ليست تدريبات على ايقاعات لغة جديدة، لأنها لا تقل اهمية البتة عن شعره الأكثر تألقا المكتوب، بالطبع، بلغته الالمانية. ان ثراء وعمق هذه القصائد مؤثر ومحسوس في كل قصيدة. رؤيا ريلكه ترتدي، فحسب، في هذه القصائد ايقاعا فرنسيا. من سيطلع علينا باصرار بعد قراءة متمعنة للنصوص الفرنسية، هو ريلكه الذي نعرفه نفسه.
لنعيد التساؤل: كيف يمكن لشاعر ألماني متوغل في احراش ألمانيته، أن يقتنص روح لغة اخرى لا تشترك كثيرا في بنيتها وتراكيب جملها وايقاعاتها مع لغته، كما تشترك مثلا اللغات اللاتينية بقاسم يعرفه من اطلع على الايطالية والفرنسية والاسبانية مثلا؟ الاجابة على هذا السؤال تحيل الى مفارقة كبيرة، وحده الشعر من يستطيع تجاوزها. فاذا ما كان صحيحا ان الأدب، والشعر من بين أنواعه كلها، لصيق بالرحم اللغوي الاول، واذا ما كانت المخيلة تسطع وتتجود ضمن لغة الطفولة الاولى، فيبدو صحيحا كذلك ان مخيلة مبنية على الصور والاستعارات، قبل ان تنبني على المجازات والألاعيب الصوتية والجناسية، يمكن ان تنجز وبنجاح في سياق لغة اخرى، لا تتكلم عن الترجمة وتتكلم عن محاولة مثل محاولات ريلكه وبيكت ويونسكو وارابال على سبيل المثال. في الشعر فان المحاولات الناجحة تتأسس، على ما يبدو، على الصورة الدالة قبل أي أمر آخر.
لكن المرء سيتساءل باصرار بان انهماكا شعريا اصيلا يظل في جوهره مهموما وحساسا لأصوات ولإيتمولوجية اللغة حتى لو ادعى استخداما مباشرا لها، أي حتى لو اعتبر اللغة مجرد أداة لتوصيل صوره الشعرية او التفاهم فحسب. كيف يمكن والحالة هذه اذن كتابة الشعر بلغة اجنبية كما حاول ريلكه؟ ليس الاجابة على هذا السؤال بالهينة خاصة إذا ما عرفنا ان لا أعمال بيكيت ولا قصائد ريلكه يمكن ان تصنف ككتابات ضعيفة ولا كمحاولات مدرسية او تمرينات على لغة أجنبية. فاننا عندما سنقرأ لريلكه الأبيات التالية:
«أراك ايتها الوردة كتابا منفرجا/ بصفحات كثيرة/ سعادة تفصيلية/ لن تقرأ أبدا كتاب- مجوسي/ منفتح في الريح ربما قرأ/ بعيون مغمضة.../ حيث تطير الفراشات منه ملتبسة/ بسبب الأفكار نفيها».
سنتأكد ونجد كما وجد اندريه جيد في أبياته الفرنسية فرحا من نمط جديد معلنا قوة خصائصها الشعرية.
وعلى ما يبدو، فان شاعرا أصيلا يمكنه الكتابة بلغة جديدة يتقنها طالما انه منفلت في مسار البحث عن الشعري. هذا الاخير يتجاوز الانواع ويحل فيها كلها ويتجاوز بشكل خاص اللغات ويصير مثالا لها. بل ان اللاعب الكبير على لغته الأم يمكن ان يكون بنفس المستوى لاعبا على لغة أخرى حتى لو نطقها بلكنة قوية. تعرفنا قراءة شعر ريلكه المكتوب بالفرنسية مباشرة على مقدار حساسيته ازاء اللغة الفرنسية ووضوح طريقته في اللعب بها. فاذا ما تفتحت أبواب لغة جديدة على مصراعيها أمام متعلم حاذق، مهموم اصلا باللعب على المفردات فلأنه مهموم بقول ما لا يقال عادة في اللغة العادية، النثرية. ان المشكلة برمتها

ستتعلق، كذلك، بمستخدم غريب تصير طريقة اشتغال لغة جديدة بالنسبة اليه بمثابة انتقال للمدلولات signifies في فضاء تجهله لغته، بهذا القدر وذاك. من هذه الزاوية فان انتقال المدلولات بالنسبة لشعره الجديد هذا يدور في فضاءات محض تجريبية. بصفته شاعرا يكتب بالفرنسية يبدو ريلكه شاعرا تجريبيا بمعنى عميق للتجريبية. ان شعره يصير بالضرورة تجريبا صافيا، ألا يقع بعض من الهم الشعري لجميع الشعراء في هذه (الازاحة ecartement) الموصوفة كثيرا في النقد الحديث (لدى كوهن مثلا). لكننا هنا امام ازاحة مزدوجة إذا صح التعبير، تستحضر مداورة وتنقل الفضاء الأصلي، الأم، المتعلق بمادة الصورة الشعرية، للمتخيل، الى فضاء لغوي جديد كل الجدة، ففي الرسالة التي استشهدنا بها اعلاه يقول ريلكه بعد ان ذكر ان مجلدا من الابيات/ الفرنسية قد ولد: «من المثير للفضول انني قد عالجت احيانا الموضوع نفسه بالفرنسية والألمانية، وقد تطور، مثيرا استغرابي، بشكل مختلف في اللغتين، الامر الذي يجعلنا نشك، جديا، بشرعية الترجمة..» (١٤). لتحضر بذلك الغرابة، التي هي كذلك نطفه الشعري، بأعلى تجلياتها اللغوية الممكنة، يتوجب فهم أشعار ريلكه فرنسيا ضمن هذا المنظور.

كتابة ريلكه ليست إذا اغترابا في اللغة الفرنسية، انما حضور لأقوى ما في الشاعر من طاقات تتجاوز، ربما، اللغات حضور الموضوعات الأصلية اللصيقة بالكائن، حضور الاولى لدى كائن مهموم بالولادة والموت، بالغيابات والحضورات التي هي مفهومات شمولية تتجاوز اللغة المقالة بها.

عندما نتحدث عن (الصورة) ولا نتحدث عن استعارة صوتية، جناسية في هذه الاشعار، فاننا نتوقف مثلا امام هذه الابيات/

«انظر الى سبابة الطفل وابهامه/ هذه الكماشة الطرية/ التي يندهش حتى الخبز منها/ هذه اليد بالغة الطيبة/ ربما قتلت الطائر/ وارتجفت/ من رجفته الاخيرة/ نفيه المفاجئ للخطاف/ الذي كان يمنعه وما زال يمنعه».

نرى باننا ازاء شعر يتخطى الجناس، ولو انه يتضمنه، ليذهب الى المخيال الاعلى الذي يقول: اننا نجد انفسنا الآن في داخل النشوة نفسها التي تثيرها هذه الابيات في لغة أم. ولذلك سبب عميق في سيرورة عمل الشاعر الالماني. فاذا ما كان ريلكه قد حاول، حسب كاتب سيرة حياته باللغة الانجليزية الامريكي دونالد براتي، الكتابة بالفرنسية في مدينة موزو السويسرية، فلأنه كان يحس للمرة الاولى بدافع الاذعان «لهذه اللغة الرائعة» ولانه كان يشعر بان الالمانية قد أوصلته الى القليل فقط من التجريد بحيث انه «لم يكن قادرا على العودة الى تفاصيل البدايات التي لن ينبثق من دونها عمل الفنان، في حين ان بمستطاعه، في الفرنسية، الركون الى مثل هذه البدايات....».

ان هذا القلق الريلكوي ازاء خيار اللغة يصعب ويعقد عمل مترجم أعماله المكتوبة بالفرنسية، ذلك ان النص الشعري سيجد نفسه في خيار لغوي ثالث، هو خيار اللغة المنقول النص اليها.

سنسمي لغة ريلكه الأم باللغة الاولى، وسنسمي اللغة الفرنسية التي يكتب بها شعره كذلك اللغة الثانية كما سنسمي اللغة التي يترجم بها شعره المكتوب بالفرنسية باللغة الثالثة. ما سيعقد مشروع ترجمة وقراءة الشاعر الالماني قليلا هو ان لغة ثالثة مثل العربية تعلن، بالمقارنة مع اللغات الاوروبية، تفارقات جدية ذلك ان طريقة عملها تختلف عن قريناتها الاوروبيات بدءا من عدم وجود مصدر الفعل كما هو معروف بصيغته الاوروبية. أي بوصفه الشكل الاسمي (الصيغة اللاشخصية) المعبر ببساطة عن فكرة النشاط او الحالة، بطريقة تجريدية ونكرة، بدلا عن هذا المصدر، الذي يمكن ان يلعب دورا شعريا، ثمة شيء آخر حقيقي مثله، تمنح المترجم تلك المتعة التي تنسل ليس من باب القواعد النحوية والصياغات اللغوية الممكنة لجملته الشعرية ولكن من باب اللقاء الكبير بين الجوهري من تقاليد الشعر العربي والجوهري في شعره.

ما هي بشكل أساسي تقاليد الكتابة الشعرية العربية؟ نزعم ان الثقافة العربية قد توصلت عبر ١٤ قرنا من كتابة الشعر، الى قانونين اساسيين للشعر: الأول قيامه على (الأوصاف والاستعارات) على ما يقول ابن خلدون في تعريف له للشعر، والثاني قيامه على نمط وزني معين. القانون الاول يقذفنا في فضاء الشعري poetique، والثاني يساعد النص على المزيد من التماسك والانضباط وعدم

الانسراب في كل اتجاه.

من جهة اخرى فان تلك التقاليد كانت تمنح الشاعر العربي دورا ثقافيا عاليا هو انه المصرح عن المعاني. مقتنص المعاني والمشير اليها، سواء أكان ذلك عبر الحكمة الصافية أو عبر اللذة الصافية، عبر الالهي او عبر الدنيوي. لقد كان الشاعر العربي وحتى وقت قريب رديفا للرجل الحكيم، العارف. وليس للرجل الحالم ولا للعقل السادر المائع. لذا فان افضل نماذج الشعر العربي لم تكن تعاني، أكاد أقول أبدا، من ايما نزعة رومانسية، من أيما ميوعة رؤيوية، ما عدا في الفترات القصيرة جدا التي جرى فيها جهارا تقليد النبرة الرومانسية في الشعر الاوروبي.

ان قيام الشعر على (الاستعارات) وقيامه وفق (نمط موسيقي دقيق) واعلانه (للمعنى) هي في تقديري القوانين الثلاثة الآن التي حركت الشعر العربي الى يومنا هذا. من هذه الزوايا عينها يلتقي شعر ريلكه بعمق مع تقاليد الشعر العربي. هاته القوانين، مثل كل القوانين والظواهر، قابلة للتطور كما الاندثار.

مما له دلالة واضحة هو ان شعر ريلكه يقول المعنى مداورة، يقول الاشياء عبر الصور المتواصلة، الصادمة، المذهلة، مثل كل الشعراء الكبار فان الصور هي بؤرة قصيدته، وعلى سبيل المثال فقصيدته (النوافذ) ما هي الا استعارة مطولة، ممطوطة ومدهشة، لا تغترف سوى من طاقتها الداخلية لكي تلقي امامنا بالمعاني الغامضة. عندما نقرأ:

«المرأة التي نحبها ليست أكثر جمالا/ الا حين نراها تطلع مؤطرة بك/ أنت، ايتها النافذة من يوشك على تأييدها/...../ أيتها النافذة، يا مقياس الانتظار/ الممتلئ مرات بتدفق الحياة الراغبة بشدة/ بحياة أخرى/ انت من يفصل ويشد/ وانت تتحولين الى مرآة، مثل البحر/ نرى فيها بغتة اشكالنا/ وهي تخلط عبر (المرآة) ما تراه فيها.

تصير النافذة هنا مناسبة لشد القارئ الى جملة أشياء: الى مفهومة الزمن، الى فعل الذاكرة، إلى كل ما هو مخفي في العتمة، الى كل ما لا نستطيع مسه بأيدينا مثل هذا المستحيل المتقنع بقناع الممكن... الخ. الاستعارة ها هنا قوية بمكان لكي تصير الشعر الريلكوي كله، وهو حالها تماما في الشعر العربي القديم والحديث وفي أي شعر.

إن التأسس على الاستعارة يعني من بين ما يعني بأن الشاعر يعرف تماما أدوات فنه والطريقة الملائمة لقول ما لا يستطيع النثر قوله. انه على بينة من أدواته التعبيرية وهو يسيطر عليها. الاستعارة وليست اللعبة الشكلية، أو أيما لعبة جناسية او طباقية. هذه الاخيرة يمكنها أن تثري القصيدة لكنها لا يمكن أن تشكل، وحدها، القصيدة. حتى في هذا التفصيل يلتقي ريلكه مع تقاليد الشعر العربي، فعندما يعرج في نصه الشعري الفرنسي، على الجناسات والطباقات الداخلية والخارجية فانه لا يجعلها المحرك الاساسي لقصيدته. لو انه جعلها كذلك لغدا نصه عملا شكلانيا ولعبا في اللغة، (لقول الطرفة) وليس لعبا على اللغة من اجل قول العميق. ان الاستغراق فحسب في لعبة الكلمات وتصويتاتها ليست لعبة ريلكه رغم انه يغترف، مثل الشعر العربي، منها.. يبدو التوقف عند اللعب اللغوي فقط وكأنه نفي للمعنى.

بحثا عن المعنى:

ما سيحاوله الشعر الأوروبي الحديث بدءا من مالارميه ورامبو، هو، حسبما يشرح هوغو فردريك، نوع من تنافر الأصوات dissonance ذلك انه يعلن نبرة من الهرمسي hermeetisme ومن الغموض.(١٥) obscurite هل هذا هو حال ريلكه؟ ان ريلكه يستبطن، عبر الكلام، ما هو عميق وكوني وانساني، ويبدو لهذا السبب وكأنه يقف على النقيض من سوداوية وعدمية الشعر الأوروبي الحديث، الواقف، منذ الآن فصاعدا، عند تخوم القاعدة الشعرية الحداثوية، قاعدة الغموض. لم يخضع ريلكه، بوصفه شاعرا كبيرا، لا للغموض ولا للسوداوية ولا للعدمية وبقى الى جانب ذلك شاعرا (طليعيا) وذا وعي من طراز ثاقب. لنتوقف امام هذه النقطة التي تشهد مفارقة ظاهرية. ان القصيدة الريلكوية، المتأسسة على المخيال، تتأسس كذلك على قاعدة من البساطة المتناهية، المتناهية، المتناهية لكن الخداعة. في رسالته الى صديقته (لو) يقول: «انني بسيط الى أبعد الحدود»(١٦) لقد تعلمت البساطة، تعلمت ببطء، بصعوبة ان كل شيء بسيط وانني قد غدوت ناضجا لكي أتكلم عن البسيط».

وهو يشير الى القدر المخيف من العري الوجودي الذي تعلنه البساطة، البساطة بالنسبة اليه رديف للعميق. عندما يختار بعض الزهور من اجل (لو) فانه يسعى الى زهور بسيطة بشكل كاف لكي تكون أكثر حضورا، بين مخياله والبساطة تقع أرض حرجة، مشمسة هي موطن للشعري. لم يحاول الشعر الحديث دوما مثل هذه البساطة الظاهرية في الكلام.

إن طليعية ريلكه لم تمنعه من الالتزام بالايقاعات الموزونة والقوافي الصادحة، وهو ما نراه على أية حال في قصائده الفرنسية المستهدية احيانا بنظام الرباعيات الدقيق. في قصائده الفرنسية «كان ريلكه يبحث عن الانتظام (الشكلي) عن الوزن الاسكندري حينا، وغالبا عن القافية بنوع من افراط يشابه ذاك الاصرار الساذج أو الهوس السمعي» على ما يقول أحد النقاد الفرنسيين. ان فنه الشعري يظل، من الناحية التقنية، مشدودا الى البنية الكلاسيكية للبيت (وهو ما يجب ان يؤكده لنا كذلك عارفو قصائده الالمانية) رغم انه قد حاول، مثل جميع الشعراء الكبار، كل الانماط الاخرى بما فيها قصيدة النثر. ان القانون الوزني يتبقى بالنسبة اليه ضرورة شعرية جنبا الى جنب طليعية فكره وحداثته العميقة. تدل على هذا الخطوة الطليعية انتباهته المبكرة لعمل مارسيل بروست الصعب «لقد كنت، كتب سنة ١٩٢٢، من اوائل من قرأوا رواية (الى جانب سوان)، واذن من اوائل من أعجبوا بمارسيل بروست»، كما تدل على طليعيته الثقافية، بشكل أخص، موقفه من المرأة الذي يقدم بعض الشذرات التعبيرية التي تصلح ان تدرج في بيان للنسوية: «ان الفتاة او المرأة اللتين تدركان ازدهارهما الداخلي الجديد لا تستعيدان الا عرض الأساليب الذكورية السيئة..». هذا الموقف من المرأة هو موقف جميع الشعراء العظام من العصور كلها، فالمتنبي العربي لم يكن يخاف من كتابة نص رثائي رائع عن جدته، جرير قبله كتب نصه الجميل النبيل عن وفاة زوجته:

لولا الحياء لهاجني استعبار
ولزرت قبرك والحبيب يزار
ولهت قلبي إذ علتني كبرة
وذوو التمائم من بنيك صغار

كتبه في وقت كانت وضعية المرأة الاجتماعية والقانونية مأساوية تماما، وكان تناولها بالتالي في اطار انساني رفيع المستوى يشكل تجاوزا لشرط المرحلة التاريخي. هذا الاخير كان يتعاطاها بأحسن الاحوال وارقاها كموضوع لعشق عذري محض، لا دور لها فيه وتظهر كموضوع سلبي جامد للعبادة، او كموضوع شبقي محض.

اذن فان شعر ريلكه يتقاطع كذلك مع تقاليد الشعر العربي في هذه الانحناءة على المعنى، على الحكمة. من الناحية الايتمولوجية تنحدر كلمة شعر اليونانية من (الخلق creation) وفي اللاتينية من (التخيل والمخيال fiction) بينما تنحدر في العربية من (المعرفة) والعلم بالاشياء، فالفعل شعر بمعنى (الشعور، الاحساس العميق بالعالم، ومن معنى الرؤيا) (١٧). لهذا السبب فان الشاعر العربي يعتبر، تاريخيا، قوال الحكمة لابناء قبيلته ولعامة الناس. كانت القبائل العربية تتفاخر بوفرة الشعراء بين ظهرانيها وكانت الشعراء تتبارى بوفرة الحكمة والحكم في قصائدهم وعمقها. الشاعر كان، في آن واحدة، الرائي والحكيم، او الحكيم الرائي. ان اقتران الشعر بالحكمة، أي بالمعنى الوجودي الاعمق، يجيء من ان العرب كانت تعتبر الشعر بمثابة الخزين الاهم لموروثهم الروحي والاخلاقي ولتجاربهم الوجودية. الشعر ديوان العرب كما تقول الجملة العربية المعروفة. اننا نلاحظ في هذا السياق ان غياب الفلسفة على النمط اليوناني لدى عرب ما قبل الاسلام كان يقابله، بسطوع شديد، حضور الشعر بمعناه العربي الموصوف هنا أي الحضور المكثف للحكمة في النص الشعري، بل تحول الشعر الى وسيلة لافشاء المعنى بطريقة غنائية وتأييده بالتالي في الضمير الثقافي العام. لكن ما هي الفلسفة؟ انها حب الحكمة. = Philo حب و = SOFIA حكمة.

المقابلة بين شعر عربي وفلسفة يونانية تريد ان تذكرنا ان الوعي العاقل بالعالم لم يتمظهر لدى العرب ضمن مصطلحات فلسفية وانما كان يتمازج ويتداخل بالعاطفي والانساني وبما هو غنائي. وبعبارة اخرى فان اللوغوس العربي كان يتمظهر في الغالب بلبوس الايروسي. يتبقى ان الهم الاساسي للشاعر الكلاسيكي العربي كان على الدوام اشهار الحكمة بمعناها العميق

ولم يكن مطلق مواعظ لذا فان بعض مطالع القصائد العربية الغراء لا تفعل سوى قول هذه الحكمة في اطار محض غنائي، موقع بصوت عال. هنا أمثلة على ذلك:

والظلم من شيم النفوس فان

تجد ذا عفة فلعله لا يظلم (المتنبي).

من يهن يسهل الهوان عليه

ما لجرح بميت ايلام (المتنبي).

السيف أصدق أنباء من الكتب

في حده الحد بين الجد واللعب (ابوتمام).

كل ابن انثى وان طالت سلامته يوماً

على آلة الحدباء محمول (كعب بن زهير).

معللتي بالوصل والموت دونه

اذا مت ظمآناً فلا نزل القطر (ابوفراس الحمداني).

بالنسبة للشعر الالماني فان (الشعر والحقيقة هما صنوان) على ما كان يقول هايدجر الذي يصلح، ربما، لتبيان اهمية الفكر في الثقافة والشعر الالمانيين. بالنسبة اليه فان الشعر والفكر هما عالمان يجاوران الكلام. ان قراءة متمعنة لأنطولوجيا شعرية المانية يمكنها ان تدلنا على ما يبدو الى ان السعي وراء حقيقة ما، وراء حكمة ما كان مسعى للشعراء الالمان منذ العصر الوسيط مرورا بصوفي كبير ولاعب كبير على اللغة مثل الأستاذ ايبرهارت. مسعى يختلط فيه الجمالي بالدال، لكن الدال يظل شاخصا باصرار.

ينفتح ريلكه على الاحتمالات انه المحدق المهول في حقائق العالم من دون زخرفة لفظية ولا أوهام، من دون لغة مائعة ولا تشبيه سهل. ان المفردة (معنى) تتكرر في رسالته المؤرخة في ٧ نوفمبر ١٩٠٣ «محملا بالمعنى» «لقد فهمت المعنى» «يأخذ معنى»، وهو أمر يدل على انهماك الشاعر بالعالم، بالتأويل، بالمغازي والظاهرات.

ريلكه وحكمة الشرق:

يبدو لي ان ذاك الاختلاط وذاك السعي وراء حكمة عصية مبثوثة هنا وهناك في أشياء العالم الاكثر بداهة يشكل فضلية لريلكه على وجه الخصوص. خاصة وان ريلكه، في مرحلة نضوجه، كان في منأى عن اية نزعة محض حالمة، سوداوية او رومانسية ستسم، كما اظن، كبار شعراء تلكم الانطولوجيا الشعرية الالمانية المفترضة، انه يتبقى كذلك بمنأى عن اية استطرادات اكزوتيكية، لصيقة بالشرق غالبا.

بمقاربة ريلكه مع مؤلف (الديوان الشرقي للكاتب الغربي) يبدو الاول بعيدا عن ايما نزعة اكزوتية شرقية رغم انه يتبقى في قلب الافكار التي حملها وبشر بها الاستشراق يومذاك، علاقة ريلكه بالشرق عموما والشرق العربي والاسلامي على وجه الخصوص تستحق وقفة متأملة. في مراسلاته الكثيرة يبدو ريلكه، بادئ ذي بدء، مطلعا، على مصر الفرعونية، ففي رسالته الى بينفوتا المؤرخة بتاريخ الاول من فيفرييه سنة ١٩١٤ ينصح الشاعر صديقته «بالذهاب الى برلين لرؤية التمثال النصفي لأمنوفيس الرابع» مضيفا بانه «يستطيع أن يحدثها عنه لوقت جد طويل»(١٨). وفي ذات الرسالة يذكر انه «قد امضى ليلة كاملة تقريبا تحت أبي الهول الكبير». وفي سياق هذه الرسالة عينها ترد كلمة (العرب) عندما يمضي الشاعر بسرد تفاصيل زيارته لابي الهول ويقول: «يتوجب ان تعلمي بانه من الصعب ان يكون المرء وحيدا في ذاك المكان العام، فالاجانب الأكثر غثاثة يأتون زرافات زرافات- لكنني كنت قد قفزت الى العشاء، حتى العرب كانوا يجلسون على مبعدة متجمهرين حول نارهم. كنت قد تخلص من واحد منهم كان قد لحظني مشتريا له برتقالتين..»(١٩)

اننا نعرف انه قد قام (ص٢٠٨) خلال شتاء ١٩١٠-١٩١١ برحلة الى شمال افريقيا (الجزائر وتونس ومصر). ويلمح في احدى رسائله الى بينفوته الى مدينة القيروان وهو ما يصرح به بوضوح في رسالته الى لو اندرياس- سالومه المؤرخة بـ١٦ مارس ١٩١٢. حول تونس يذكر الى بينفوته في رسالته المؤرخة بـ٨ فيفرييه ١٩١٤ بانه «يتذكر ليلة من غرفة في فندق صغير في تونس..»(٢٠) ويعرفنا في رسالة اخرى الى ذات السيدة بانه قد زار طليطلة الاندلسية، وانه قد «رأى العهد القديم وقد صور بكل غنى المخيلة»(٢١) وهذه من دون شك اشارة ملتبسة الى ارتباط طليطلة الثقافي والمعماري في ذهن ريلكه بالحضارة العربية الاسلامية.

حول هذا الشرق يتكلم ريلكه كذلك عن الاتراك في رسالته الى بينفوته المؤرخة بـ١٦ فيفرييه ١٩١٤ وهو يقول: «أول من أمس وفي نهاية الامسية جرى شيء آخر لم أذكره لك: أول أعمال صباي، لقد وثبت في قلبي أغنية سلفي هذه، حامل الراية cornette كريستوف ريلكه الذي كان (ربما في سنة ١٦٦٢) يعبأ (الشعب) ضد الاتراك..»(٢٢) : ويذكر بعدها ان «العالم كله ينحني على ترجمة قصيدة ذاك السلف المتبقية منسية طيلة سنوات وسنوات، بالانجليزية والبولونية والهنغارية، الله وحده يعلم كم من مقترح لترجمة القصيدة قد وجه الى دار النشر...».(٢٣)

تتجلى ما اسميها بالنزعة الاستشراقية في الحديث عن نبي الاسلام في احدى رسائله التي يتضمنها (رسائل الى شاعر شاب) المشهورة.

إن قصيدته (نداء محمد) الموجودة ضمن قصائد مجموعته (قصائد جديدة) هي مثال جيد على حيادية ريلكه الايديولوجية ازاء الاسلام:

«بينما كان السامي المدرك على الفور/في مخبأه/ تدخل الملاك، صافيا، سويا ومتوهجا/ ثم تخلى عن كل ادعاءاته وصلى/ (هل) يتبقى على ما كان عليه/ تاجرا ضائعا في السفر/ لم يكن قد قرأ البتة– والآن/ فان مثل هذا الكلام– هو كثير بالنسبة لحكيم/ حاسما كان الملاك بالأحرى يريه ويريه/ما كان مكتوبا في ورقته/ لم يخفت البتة وكان يلح: اقرأ/ قرأ حينها، بينما انثنى الملاك بدوره/ ها هو ذا إذن قد صار شخصا قد قرأ/ وكان قادرا وكان يستسلم/ وكان يكتمل».

يدل النص هذا، أقلها، على معرفة ريلكه لحياة نبي الاسلام بشكل وآخر. انه يشير الى نزول جبريائيل على النبي محمد وطلبه منه ان يقرأ.. الى آخر الواقعة التي نعرفها جميعا.

لكن ثقافة ريلكه، كما تبرهن على ذلك مراسلاته، هي ثقافة شمالية اذا صح التعبير. انه عارف حقيقي بخفايا الشعر السويدي (انظر. تعليقاته المتنوعة عن الشاعر السويدي جاكوبسن في رسائله الى شاعر شاب). شاعر شمالي حقيقي يبدو لهذا السبب متعاليا قليلا على جنوب العالم وهو ما تبرهنه ملاحظاته حتى عن مدينة روما المعاصرة».(٢٤) ومصر الاسلامية. هذا الموقف يميز الى يومنا هذا الشعراء والمثقفين الجرمانيين ذوي النزوع المثالي. بهذه المناسبة نقول ان الثقافة الالمانية تعلن/ في عصر ريلكه على الاقل/ عن تناقض فادح بين نزعة انسانوية عقلانية وبين موقف حقيقي. فبالقدر الذي تدفعها فيه عقلانيتها الشكلية الى معادلات من التوازن والتعادل والتسامح والاخوة وسيادة المعرفة بدلا من سيادة الاوهام والاعراق فان نزعتها غير المعلنة المتعالية قد سمحت لها بالتقليل من شأن الآخر. هيجل نفسه لا يبدو منصفا وهو يتحدث عن الشرق وماركس نفسه يبدو، كما يبرهن ادوارد سعيد، كمستشرق مزود بمصطلحات سلبية معروفة وبمفهومات محددة سلفا.

الهوامش

١ – رسائل الى شاعر شاب، ص٣٥.
٢ – ص٤٥ من مراسلاته مع «لو».
٣ – ص١٤٠ من رسائل الى شاب
٤ – ١٤٣ من رسائل الى شاب.
٥ – ص١٤٤ من رسائل الى شاب.
٦ – ص١٤٨ من رسائل الى شاب.
٧ – ص١٤٨ من رسائل الى شاب.
٨ – ص١٤٨ من رسائل الى شاب.
٩ – ص١٤٩ من رسائل الى شاعر شاب.
١٠ – ص١٥٠ من رسائل الى شاعر شاب.
١١ – ص١٣٥ من رسائل الى شاعر شاب.
١٢ – ص١٤٥ من رسائل الى شاعر شاب.
١٣ – ص١٥٤ من رسائل الى شاعر شاب.
١٤ – ص١٤٤ من رسائل الى شاعر شاب.
١٥ – انظر كتابه المعنون بـ«بنية الشعر الحديث» ص١٤.
١٦ – ص١٢ من مراسلاته من لو.
١٧ – (اشعره بالأمر) أي اعلمه و(ليت شعري) أي ليتني دريت كما الاضمار، فقائل الشعر يسمى شاعرا «لأنه يشعر ما لا يشعر غيره أي يعلم» على حد تعبير لسان العرب مج٤ ص٢٢٧٤.
١٨ – ص٢٧ من رسائل الى موسيقية.
١٩ – ص٢٨ من رسائل الى موسيقية.
٢٠ – ص٥٦ من رسائل الى موسيقية.
٢١ – ص٢٠ من رسائل الى موسيقية.
٢٢ – ص١٢٧ من رسائل الى موسيقية.
٢٣ – ص١٢٧– ١٢٨ من رسائل الى موسيقية.
٢٤ – انظر في «روما في مراسلاته مع «لو» التي يتفق معها على تصوراتها عن روما.

بدر الديب
كتابة التأسيس والحياة والعزلة

كريم عبدالسلام*

عودة حرف الـ ح

«عودة حرف الـ ح » مخطوط/ مشروع ديوان جديد للشاعر والروائي المؤسس بدر الديب، كان من حظي أنني اطلعت على بعض قصائده بعد كتابتها مباشرة حتى اكتمل كتابا يضم تسعا وعشرين قصيدة جاءت على النحو التالي :

« عودة حرف الـ ح، المستحيل، زرقاء اليمامة، عاد الشعر، جهل، إلى صفية ربيع ويتس، رجال ونساء، حزن، الأفيال، كلما، التأمل والأمل، نحو ٢٦ سبتمبر، اللغة هي الغول الحي، الكينونة هي الجزئي، علموه كيف يجفو فجفا، أصوات الليل، تأمل، حُبَّان، (٠٠٠)، الوحدة، الموت علينا حق، أغنية للذاكرة والتذكر، الوقت يمر يا حبيبي، اللغة، قمة حبي، مرثية لواحد من العامة، التفكير، الأمل، السرور الذي غاب».

أول ما يثيره الكتاب في نفس قارئه يأتي من العنوان، دلالاته وإحالاته، والعنوان هنا يحيلنا إلى مجال دلالي كامل يتضمنه دال العودة كما يحيلنا إلى شيء متعين هو كتاب حرف الـ ح، من حيث هو« حركة وثورة وتطلّب »، بتعبير الشاعر.

ولنتوقف أولا أمام المجال الدلالي الذي يتضمنه دال العودة، فهو يتضمن الإياب بعد الغياب والإقامة بعد الغيبوبة، والوصول بعد التيه، ومصادفة نقطة بداية بعد طول حركة في اتجاهات متباعدة.

وفي القاموس المحيط: «العودة : الرجوع، كالعودة والمعاد والصرف والرد وزيارة المريض كالعياد والعيادة والعوادة بالضم، وجمع العائد كالعواد والعود والمريض معود ومعدود، وانتياب الشيء كالاعتياد، وثاني البدء كالعياد والمسن من الإبل والشاء.

ويمكن أن نمر على كل هذه المعاني التي يتضمنها دال العودة لكونها معروفة ومستقرة في أذهاننا، إلا واحدا من المعاني يجب أن نتوقف أمامه لأنه لصيق بما قصده الكاتب من العنوان ومن فكرة العودة نفسها هذا المعنى هو « ثاني البدء » أو البدء من جديد ولننظر إلى القصيدة التي اتخذ الشاعر من عنوانها عنوانا للكتاب، ليقول فيها :

« عاد إليّ حرف الـ ح وهو لم يغب
فتلك المفاجآت هي إفصاح عن الاستمرار
فهو لم يغب أبدا عن روحي
بل ظل دائما فاعلا مشكلا لهذه الروح »

أظن أن حرف الـ ح، نوع من ممارسة الوجود وأن العودة هي الوعي المتجدد بهذه الممارسة في لحظة بعينها،والشاعر يُعرّف هذا الوعي في القصيدة على النحو التالي :

« إنه حال من استحالة الركود والأمن
وتطلّب دائم للثورة على ما حققه العالم
والحضارة»

وإذا كان هذا التعريف قد حضر واضحا في نصوص حرف الـ ح الأولى التي كانت بالفعل توترا ورعبا وثورة وتمردا على ما حققه العالم والحضارة وعلى الواقع المحيط كما تجلى في اللغة المستخدمة وفي طريقة التعبير وفي الرؤية المثبتة، فإن عودة هذا الحال ليس كسابقه حالا من استحالة الركود والأمن أو تطلبا دائما للثورة على ما حققه العالم والحضارة »، بل يمكن القول بأنه » أسى « قد بلوره اليأس من العالم وحكمة أثبتتها تقديم اليقين بالجهل على ادعاء العلم بالكذب على النفس ».

في « عودة حرف الـ ح » نقف أمام الأسى من خراب العالم وكأنه مدفوع بقوة ما إلى الخراب والزوال وفي قصيدة الأفيال، يأتي هذا المعنى واضحا يقول الشاعر :

« الأفيال أكلت المكان ونامت
واحدا بعد الأخر، في رقدة طويلة لا قيام منها

* شاعر من مصر

فقد أكلت المكان و لم يعد لها زمان »
المكان لم يعد موجودا والزمان أيضا، وما هو موجود هو توهم الحركة بالقصور الذاتي في مكان متوهم وزمان متوهم، لقد خرّب الإنسان وجوده على المكان وأضاع إنسانيته، أضاع تصوره عن نفسه بأنه الحي وسط الأحياء وأصبح إلها متسلطا دمويا يحرق ويبيد ويدمر، والوجهة التي يسير إليها مثل هذا الفاعل معروفة وباعثة إلى الأسى.
وفي قصيدة حزن يقول أيضا :
« الخطأ منّي العجز مني
ولكن الذي ليس منيّ هو الزمن وهو الناس
كم أو أن أصيغ باللاتينية هذا العجز
إنه مثل الحزن بعد الجماع
لا مهرب منه »
إنه الأسى ثانية الذي يعصف بالنفس ويجعلها في حال من البكاء دون دموع بكاء مستمر لا ينقطع، بل يتصاعد داخل الإنسان ولا سبيل إلى هدوئه.
الوجه الآخر لهذا الأسى، هو الحكمة وليدة التأمل والبحث العقلى الخلاق، وهي حكمة أثبتها تقديم اليقين بالجهل على زيف ادعاء العلم بمعنى الوصول إلى معنى كوننا جاهلين وسنظل جاهلين وأن ما وصلت إليه الإنسانية من علم تجريبي ما هو إلا فقاعات تنفثيء أمام مشكلات النفس الإنسانية التي لم يقاربها العلم حتى الآن.
ففى قصيدة بعنوان «جهل» يصدرها الشاعر بكلمة كارل بوبر في جهلنا نحن جميعا سواء يقول انطلاقا من التصدير:
أحب هذه الكلمات لأنها حق
ولأنها كلمة سواء
فنحن جميعا في الجهل سواء
وإذا كان بعضنا يريد الكذب ويرفض الجهل
فإنه يقيم بدل الجهل زيف الادعاء وفداحة
الكذب
فماذا نصنع بالوعي الإنساني، بالحق والرياء ؟
وماذا نصنع بما يصفه الإنسان من شرانق
الكذب حول نفسه ؟
فهل لدينا علم وهو يوشك أن يضرب الحائط السد ؟
وهل لدينا أخلاق ؟
إن السخرية المرة الأسيانة مما يظنه الإنسان معرفة وعلما تدفع الشاعر باستمرار إلى اختبار ما هو مستقر وثابت، وقد يكون هذا المستقر الثابت مشهدا متكررا أو لفظة أو دال « اللغة» ودال التفكير ودال التأمل أو حالا يمر بها الشاعر ويجعل منها موضعا للتأمل واستخلاص الحكمة المقطّرة التي تجرح العين القارئة وتفرض الصمت والتفكير.
عندما يخضع حال الوحدة لتأمل الشاعر وتفكيره فإنه يطرح الأسئلة الصعبة التي لا إجابة لها إلا مزيدا من التفكير والتأمل مثل:
«ماذا يفعلون بأنفسهم عندما يصبحون وحيدين ؟» أو «هل نستطيع أن نقبل وأن نرضى بالوحدة ؟ ألا يمثل السؤال الثاني مغزى السعى الإنساني إلى اختراع المجتمعات واختراع الصداقة والحب والأسرة والبكاء عند الموت والفرح بالزواج وكلها مظاهر يحاول بها الإنسان ألا يقبل بالوحدة، ولكن هل يستطيع حقا أن ينفى الوحدة وألا يقبل بها ؟ هل يستطيع أن يموت مثلا مع من يحب ؟ ! إننا لا نموت إلا فرادى حتى لو متنا في لحظة واحدة وفي مكان واحد وهذا هو ما يجعل من سؤال الشاعر ومن تأمله موجعا وباعثا دائما على التفكير.
وفي قصيدة « كلما » يقول :
مازلت مشغولا بـ «كلما»
فهل هي ظرف زمان ؟ هذا كلام مضحك
فهل تشير إلى التعدد أم إلى تفرد المرة ؟
ثم ينتقل بالكلمة وبتأمله نقلة شعرية إذ يستحضرها في سياق لغوى ناصع، هو سياق القرآن الكريم حتى يستطيع أن يؤكد فكرته عن اللغة يقول :
« كلما دخل عليها زكريا المحراب »
هل هذا يعنى مرات عديدة أم المرة الواحدة
فهناك فارق بين التكرار والكثرة
الكثرة هي نفس الشيء بينما التكرار يكاد يكون معجزة
وجد عندها رزقا،
هو التعبير الذي يخلص المرء من الكثرة والتكرار
بأن يركز العين على الرزق القائم أمامها »
ويصل الشاعر إلى استخلاصه الذي يود أن يسوقه إلينا من البداية حول كلمة «كلما» :
تناقض اللغة وإفلاس النحو غريب وقائم ، فـ «كلما» فوق كل ظرفية زمانية ومتناقضة مع الكثرة والتفرد دائما.
ما أكثر وقوف الشاعر أمام الألفاظ يقلبها بين يديها ويستحضر تاريخ استعمالاتها ويحدد الاستعمال الأبرز من بينها ليطعنه في الصميم موضحا ما يشتمل عليه من فقر وسخف، رغم ذلك هو يقف من اللغة موقفا تقديسيا أو يكاد فيقول في قصيدة بعنوان اللغة :
أنا أرتعد من اللغة
فكلما مرت بفكرى أو على لساني كلمة

أحسست أنها مشحونة بتيار كهربي صاعق
فإذا كانت اللغة لا علاقة لها بالواقع
فلماذا ومن أين يأتي هذا التيار من الفكر
وهذه القدرة الكهربية الصاعقة
فلنسأل مرة أخرى
كيف ينتقل الفكر إلى اللغة
ويملؤها بهذه الشحنة الدائمة فيها
حتى وإن لم يتحرك الفكر !

إن هذا الارتعاد أمام اللغة، هو دافعه لتأملها والوقوف عند الأفكار الرائجة بخصوصها واختيارها ومنها أن اللغة مفارقة للواقع أو أن اللغة تصورات مكتملة لا يلحقها التغير والتبدل بفعل التفكير، وهو في ذلك يضع تأمله في سياق إنساني يجعل من اللغة كائنا حيا يمكن تلمس العلاقة معه وتأثيره علينا وفي موضع آخر، في قصيدة بعنوان «اللغة هي الغول الحي» يقول في تعريف اللغة :

« ليست اللغة رؤية أو معنى،
ولكنها فعل وامتلاك ولهذا فأنا أخاف من اللغة
كما أخاف من الغول الذي يأكل العظم قبل اللحم
ويضيف : اللغة حضور مُغيّب للمعنى وللرؤية
ولكنها غياب للمتلقي الحاضر الذي هو أنا وليس أنا
هناك من يصنع من اللغة جهازا لممارسة الجنس
أو لممارسة السلطة وكلاهما فعل غريب عن اللغة

واللغة الفعل والامتلاك هي المثال الذي يعنيه الشاعر وينفي به كل استخدام للغة أو توسل بها إلى شيء آخر.

ومن اللغة إلى الموت والإبصار والحق والذاكرة والتذكر والتفكير والأمن حيث كلها موضوعات يختبرها الشاعر في قصائده ويقف منها موقفا جديدا صادما ومبهرا وكاشفا، ينطق دائما من فعل التفكير وينتهى به، ويصدق عليه ما أثبته هو في قصيدة بعنوان التفكير :

التفكير هو سر عظمة الإنسان
وهو السر في قيمة وجوده
ضع التفكير على الوجع يخف
وامسح بالتفكير الجرح يصبح احتماله ممكنا

إن عودة حرف الـ ح هو إعلاء للتفكير وممارسة للتفكير وتمسك بالتفكير وسط ظلمة الجهل الراسخة ووسط خراب العالم الظاهر وأمام عجز الإنسان عن التشبث بإنسانيته.

قصائد: (عودة حرف الـ «ح»)

زرقاء اليمامة

إنك لا ترى أبدا كل شيء، ولو كنت زرقاء اليمامة
فلا تحزن، لاتحزن إذا ضعفت عيناك
فسوف ترى من جديد دائما ما لم تره من قبل.
تلك الورقة الكبيرة لشجرة الموز تتقطع أطرافها،
وتظل القطع بينها فراغات الحركة
فالهواء يحركها فترقص كراقصة بارعة
وتقسم الفضاء كما يقسم العود النغم.
وعلى سور الكهرباء يمامتان
إحداهما ذكر ولابد الأخرى ـ بلا رؤية ـ أنثى
الذكر أسمن ويقترب وهي تتراجع
وكلما ازداد اقترابه هددت بالطيران
وارتفعت قليلا وابتعدت ثم جاءت له من الناحية الأخرى.
ماذا يريد الذكر، وماذا لا تريد الأنثى؟
وعيناك الكليلتان تريان رقصة أخرى
في هدوء الغرام لليمام
ولابد لعينيك أن تنعما بما ترى
فلا تحزن، لاتحزن، إذا ضعفت عيناك.

جهل

«في جهلنا، نحن جميعا سواء»
«كارل بوبر»
أحب هذه الكلمات لأنها حق، ولأنها كلمة سواء،
فنحن حتما في الجهل سواء.
وإذا كان بعضنا يريد الكذب ويرفض الجهل
فإنه يقيم بدل الجهل زيف الإدعاء وفداحة الكذب
فماذا نصنع بالوعي الإنساني، بالحق والرياء ؟
وماذا نصنع بما يصنعه الإنسان من شرانق الكذب حول نفسه؟
فهل لدينا علم وهو يوشك أن يضرب الحائط السد ؟
وهل لدينا أخلاق ؟

اللغة: الغول الحي

ليست اللغة رؤية أو معنى ولكنها فعل وامتلاك
ولهذا فأنا أخاف من اللغة
كما أخاف من الغول الذي يأكل العظم قبل اللحم
وليس اللحم قبل العظم كما يجب
إنها وإنه صاحبا الغين التي تبدأ الغياب
والتي تصنعه
اللغة حضور مغيب للمعنى وللرؤية
ولكنها غياب للمتلقى الحاضر الذي هو أنا وليس أنا
هناك من يصنع من اللغة جهازا لممارسة الجنس
أو لممارسة السلطة، وكلاهما فعل غريب عن اللغة
شطحات الصوفية أو مواقف النفّري
كلاهما توقف عند غولية اللغة
فهي الغول الذي لم يهزمه هرقل
ولن يهزمه بطل
وليست قوتها في حضورها بل في قدرتها
على تغييب من يقترب منها وكأنها لعنة ميداس
التي تحيل كل شيء تلمسه إلى غياب أو ذهب، نعم ذهب
الأبطال الذين يقتلون اللغة هم النُحاة
ومن يخضعون لها هم أصحاب الصرف
وبين الاثنين ينهزم كل كاتب أمام الغول الحي

أصوات الليل

أصوات الليل ذات لون وحجم غير أحجام أشياء النهار
تحمل أسرار النائم الذي صحا
وتحمل أحلامه التي لم تنم
وتظل لمن يسمعها أسرارا أو شبه أسرار
أسرار يقولها الصاحي لمن هو نائم
ويعرف أنها لا تتم
ولكنها أسرار مثيرة تتسمعها الأذن
وتريد أن تعرفها وأن تفضها
فالسر في أصوات الليل عميق خفي متفرد
السر في أصوات الليل خاص عميق خفي
ما الذي يجعل الأسرار تكثر وتتوالد
في أصوات الليل ؟
وما هي هذه الأسرار ؟
كل نائم له سر
وكل متيقظ له سر آخر.

التفكير

التفكير هو سر عظمة الإنسان
وهو السر في قيمة وجوده
ضع التفكير على الوجع يخف
وامسح بالتفكير الجرح يصبح احتماله ممكنا
ما هو التفكير ؟
التفكير تذكر وحضور للوعي
فالتفكير يبحث من جديد ما حدث ويراجعه
ويرتبه ويستخرج معانيه
أما حضور الوعي فهو الشرط الضروري للتفكير
وحضور الوعي هو صفة الإنسان وخاصيته الأولى

المستحيل

هيا نضحك على المستحيل،
فلنسأله سؤالا واحدا:
هل هناك مستحيل واحد أم أكثر من مستحيل ؟
كل الفلاسفة والمفكرين يقولون بمستحيل واحد،
لأن هذا ما يحاولون حله
وهنا يكمن الخطأ في كل فكر.
فالمستحيل بسيط ساذج، لا يتعلق بالوجود أو بالمعرفة
وكيف يتعلق بحياة الفرد الواحد الذي يعيش وحده في مستحيلين
نعم، وحده يعيش في مستحيلين:
استعادة الماضي ومعرفة المستقبل.
ومن لا يقبل هذا الازدواج يصنع الدمى الكثيرة
التي يلعب بها الفلاسفة والمفكرون، وحتى الأديان
التاريخ، والذاكرة،والمطلق وتطلّب المعنى والسعادة.
كلها دمى، يلعب بها الفكر ليغطى المستحيلين:
استعادة الماضي ومعرفة المستقبل.

التأمل والأمل

التأمل هو البحث عن الأمل

والتوصل إلى فرجة من النور وسط محيط الظلمة والجهل واليأس

وهو طريق الوصول إلى الحق عند المتصوف

الذي يستحضر القدرة الإلهية في داخله

ليرى من خلالها النور.

وعند المفكر الذي يقلّب من خلاله صعوبات الفهم والإدراك

ليصل أخيرا إلى ما يظنه حقيقة

وهو في آخر الأمر بالنسبة للفكر،

إعادة صياغة الواقع ليصبح مرئيا، كما تريد الروح

وهكذا، قد يكون التأمل، إعادة للظلمة وللجهل !

وياضيعة التأمل، إذا لم يصل إلى الأمل.

قصص : بدر الديب

*** طريق الحائط**

في منتصف العقد الثالث من عمري وجدت نفسي قد انقطعت من حولي صلات الناس ووجدتني وحيدا أعمل في الصباح محاسبا صغيرا عند تاجر صغير وأسكن في الليل إلى غرفة عالية، كانت آخر الغرف في عمارة كبيرة قديمة.

وكنت، في عصر كل يوم، أصعد السلم العالي بطيئا متأنيا حتى لا يفرغ السلم، ولكنه كان يفرغ دائما وأصل إلى غرفتي وقد أحسست أنني أشد نحولا وأن ما في داخلي من مشاعر قد تخشب وخمد كأنني عكاز قديم.

وعندما أفتح غرفتي وأدخل وأرى السرير أحس بالراحة والسعة وأفرح أن ليس على شيء إلا أن أستلقي وأن أنظر في السقف والحائط. ولقد لمحت في ذات نهار على الحائط طريقا ضيقا من الجير المتآكل الصاعد فوق اقدامي ويذهب بعيدا في الحائط مارا بأشكال غريبة لقصور ومدن. كان الطريق كله منحنيات مفاجئة تذهب في عرض الحائط فلا يظهر لها شكل وكأنها تعاريج في مدينة مجهولة.

ولقد ترددت طويلا قبل أن أصعد في الطريق خائفا حذرا ومتهيبا مما قد ألقاه أو أسمعه مفكرا تفكيرا طويلا فيما إذا كنت في حاجه إلى شيء من الزاد وأدوات السفر. ولكنني كنت أتفكر طويلا وأتأنى ولكني أتحرك دائما إلى الأمام نحو الطريق الصاعد في الحائط. كنت أتحرك وأنا أفكر كإبريق من الماء فوق النار يدوّم فيه الماء ويصوّت ولكنه يغلي ويندفع في غليان حتى يتبخر.

لقد حاولت كثيرا أن أمسك نفسي عن الصعود أو أن أنتظر _ على الأقل _ حتى أتهيأ له ولكنني في الواقع لم أستطع. كانت الأشكال الغريبة تعرفنى بنفسها أحيانا فأتقدم وأترك راضيا كأنني أرى نافذه أمي أو الشباك الكبير الذي كان يجلس تحته أبي، وأحيانا كنت أرى النور يعبث قويا في منطقة من الطريق فيضيئها إضاءة بالغة حتى أحس كأن جرحا غائرا يدمى في جبهتى وأننى أتهالك وحيدا في ميدان فارغ ولكنني كنت أتحرك، لا أستطيع أن أقنع نفسي بفائدة التفكير والتأني ولا أستطيع أن أمنع نفسي من الصعود والتحرك التحرك إلى أعلى ولقد وجدت نفسي وأنا أصعد أجرأ كثيرا مما كنت أظن. فلقد كنت أطرق المكان كأن لي به ألفة، أو كأنني _ وكان هذا أقرب لشعوري _ أستهدف مكانا وصفه لي معارف أقرباء.

وصعدت مطلع الطريق الصاعد أدب خفيفا كأننى نجم أو حشرة صغيرة، كنت أستريح عن بعد، هفات من نسيم طري لم آلفه من قبل كان النسيم واضحا في مقاصده عارفا بجسدي معرفة غريبة فلقد كان يعبث بعنقي وعيوني ويتمسح بيدي كأنه شال أسود ناعم ولقد تحركت على شفتي ابتسامة غريبة وأنا أصعد، فرحت أرقب في أقدامي خفة وجبرا على السير كنت أدفع أو أندفع ولكنني كنت أسير كما يسير كل شاب إلى بيت حبيبته.

ولم يكن في الطريق غيري أحد ولكنني كنت مطمئنا إلى نوع من الوصول لم أكن أدرك كنهه. فلم أكن أسير كما يسير إلى عملى في كل يوم ولكنني أسير وكأنه معالم الطريق.. نعم كأن في الطريق حجرا وبعض عمدان وخرابات من بيوت بعيدة ،.. قد استهدفتني كلها في يسر وصمت. وكانت كلها تنظر لي بعيون مألوفة ولكنها ألفة فريدة لم أستشعرها إلا في الغروب أو في صفحة المياه الواسعة أو في الفهم العميق وأنا أستشعر قولنا ، ما يرقبني من بين سطوري.

ولذلك أحسست أنني لم أعد أفكر في الطريق وأنني قد لا أخشى شيئا وإن سرت، بل لقد سرت وأنا لا أفكر لقد أسرني الطريق والجو ورحت في دوامة واسعة متصاعدة تدق فيها أقدامي إلا أن الطريق لم يلبث أن أنحنى وهو مايزال يتصاعد. ولقد أتسع لى الأفق كثيرا إذ ذاك ورأيت أن ثمة شبحا بعيدا يقف منتصبا أمام كومة من الحجر وأننى ذاهب لا محالة إليه فترددت خطوات وبدأت أفكر من جديد فيما على أن أخذه من زاد لهذا الطريق ولكن بصري ورؤيتي لهذا الشبح يدفعاننى دائما إلى الأمام والشبح لا يريم عن مكانه ولا يقترب،أصبت بشيء من العند الدخيل ورحت أدفع بأقدامي كى أتقدم إذ تبينت أن الشبح البعيد امرأة عجوز، تضع على جانبها في الأرض صرة ملفوفة.

وتمسك في يدها عصا طويلة، أما وجهها ورأسها فإنها تخفيهما عني في غطاء واسع قديم.
ولكني اقتربت أخيرا منها ورأيت نفسي أنحرف وسط الطريق إلى ناحيتها وأكاد أن أقف، وإذا بها تكلمني في صوت أجش متقطع وكأن أقداما ثقيلة تدوس في عيدان من البوص.
– هل أنت..
– وذكرت المرأة العجوز اسمي ونسبتني إلى أمي فأجبتها بهزة من رأسي وبدأت أخشى تبعات هذا الطريق، ولكنها قالت لي : لقد انتظرتك أياما طويلة هنا ولكنني ظللت واقفة لأنني عرفت أنك قادم..
وأحسست فجأة أن المرأة صادقة، وعلى الرغم من أن التعب لم يكن يبدو عليها إلا أنني سألتها : هل بقيت واقفة، ألم تتعبي.. فلم تجب على سؤالي ولكنها راحت تنظر خلفها نحو صحراء بعيدة ثم غمغمت :
إن ثمة عربة تنتظرنا على مبعدة وعلينا أن نصل إليها..
ورحت أفكر من جديد وأستشعر أن أفكاري تحتك ببعضها كأنها أضراس خفية وفكرت كثيرا، نعم كثيرا أن الرجوع، أو على الأقل في أن أقول لها بأنني عائد ولكنها فقدتني بخطوة وعبرت الطريق إلى الصحراء الواسعة ورحت أتبعها وبنفس أن أقول لها ما أفكر فيه في اللحظة القادمة. ولكنها صمتت وصمت أنا أيضا وراح الرمل يأكل في أقدامي كأن هناك ندما وشكوكا وترددا.
وعندما وصلنا إلى العربة كأن فيها حصانا أحمر بحجم تلفا. وكانت العربة أقتربت إلى عربات الأغنياء سعداء في غطائها ومقاعدها، قد لمعت فيها الأدوات الصفراء ومدارات العجل وألقيت الأعنة على أرض العربة إلى جانب المقاعد.
ولقد ترددت طويلا في الركوب ولكن المرأة ركبت في سرعة وجذبتني إلى جانبها وأنفجر الحصان عاديا كما المرء في الضحك كانت العربة تهتز هزا قويا فنصطدم في بعض فلا أتكلم ولكنها كانت تتكلم وإنما كلام لا أفهمه أو لا أسمعه.
وكنت أمسك في كلماتها كلمات الرمل والحجارة وأضواء النجوم والآبار البعيدة، ولكنني كنت أحس أنني أدرك هذا كله في تركيب لغوي فريد، فلقد كنت أحس أنها تسلب الصفة فيما تتحدث عنه ولا تضيفها اليه وكنت أحس أنها تذكر أحيانا السماء غريبة وتجعل كلمات أخرى ترقص حواليها.
كانت العربة تهتز وتصطدم المرأة بي أحس أن حديثها يخرج من جسدها كله وأنه في أنحاء جسمي وأحيانا يلدغني في يدي أو خدي. وفجأة أحسست أن العربة قد امتلأت كلها حديثا غير مفهوم وأن الكلمات تختفي في العقد أو تركب وتقفز على محاور الغطاء. ولكنها لا تخرج أبدا من العربة وكأن الجو قد أظلم وعيون المرأة قد أضاءت في الظلمة، ولم أكن أعرف إذا كانت عيوني مضيئة أنا الأحزان لا. ولكني كنت اهتز مع العربة وأتابع عيون المرأة في حركتها وأحاول أن أتبين هذه اللغة الغريبة التي تتكلم بها.
وقد بدا لي في لحظة واحدة أن أضحك وأن ليس ثمة داع لأن أفكر ولكن العربة وقفت فجأة وأحسست من أقدام الحصان أن الطريق قد تغير وأننا نسير في بهو عين مغلق قد رصفت أرضه بالحجارة.
ورأيت باب غرفتي يفتح وشاهدت عم بسيوني يدخل فيضع على المنضدة رغيفي العيش والجبن والحلاوة وعودين من البصل وقد رحت أصرخ علية ونزلت من العربة وتبعتني المرأة ثم تقدمتني خطوة ولقد تعجبت من أن عم بسيوني لم يسمعني وأن خطواته وحركاته لم يبد فيها أنه افتقدني وعندما خرج عم بسيوني لم أجد ثمة مبررا أن أطيل التفكير بل مشيت وراء المرأة في طريق مرصوف بالحجارة الصغيرة المقطعة حتى وصلنا إلى غرفة مضيئة بنور كنور الغروب قد امتدت على حائطها العريض منضدة واسعة طويلة جلس وراءها سبعة رجال غرباء، كان كل واحد منهم فريدا في ملبسه وشكله فقد كانوا سبعة فعلا. ووراء الرجال ثلاث نوافذ طويلة رأيت منها البحر وسمعت صوته..
ولم أكد أدخل الغرفة حتى توارت المرأة في باب جانبي وبادرني أول رجل على اليمين:
– لماذا تدعي القداسة.
كان الرجل سميكا يرتدي حله سوداء وقميصا بالغ البياض وكان وجهه غليظا كأنه مخروط من لحم حيوان أخر. وكانت عيونه ضيقة سريعة الحركة كأنها سمكات صغيرة فالتفت ورائي على منضدتي ورأيت عودي البصل والحلاوة وترددت وامتلأت روحي بخوف حاد واسع وقلت للرجل في خجل :
– أنا لا أعرف هذه الكلمة يا سيدي..
كانت جمل المرأة مازالت في أذني، مازال في روحي ما تحسسته من تركيب غريب في حديثها.
ولكن الرجل الثاني تحرك في جلبابه الواسع الأبيض فتشتت على جسده ما يمر فيه من خطوط زرقاء عريضة وكسر على عينه اليمنى غامزا وقال لي :
– ولكنك قد جئت إلى هنا.
وأضاف مستهزئا يا سيدي.
ولم أستطع أن أتكلم، ولم يكن في عزمي أن أرد عليه لأنني لم أكن أعرف ماذا أجيب إلا أن الرجل الثالث مد ذراعيه ناحيتي وقام من مقعده قليلا فرأيت سرواله الأحمر على سترته الرمادية وفزعت عندما قال لي متلطفا..
– ألا تجلس..
فلم يكن في الغرفة كرسي واحد بل كانت عارية تماما إلا من منضدتهم الواسعة وكراسيهم وتلك النوافذ وراؤهم..
وقد تبينت أنهم لا يريدون مني أن أتحدث لأن الرجل الرابع وكان يرتدي سترة البحارة ويضع على رأسه قبعة صغيرة لاك في فمه كلامات غريبة بصوت عالٍ جعلتني أذكر حديث المرأة في العربة.

ولقد تشجعت كثيرا عندما سمعته وقد أخرج هذا الرجل من أصوات وأحسست أنني مضطر أن أرد عليه بل وأنني أكاد أن أدافع عن نفسي فقلت لهم..
أنا لا أعرفكم ولا أفهم لكناتكم، فأنا رجل بسيط، أنام في فراشي كل مساء.
وضحك الرجل الخامس ضحكا متواصلا هز أقدامي وساقي وراح يمسك أكمام قميصه من أن يسقط فلقد كان يلبس قميصا من الحرير السمني قد شمر أكمامه وبرز منه عند عنقه شعر صدره الأسود كان شابا نحيلا وكان صوته ضخما كأنما يضخمه قاصدا في فمه فرحت أصرخ على صوته وقد ضاق تنفسي:
أنا أشهد عم بسيوني أن ليس في حياتي ما قلتم أنا رجل بسيط لم أركب العربة أبدا ولم أمش في الشوارع، ولم أحمل سبحة. انظروا، ليس في عيوني ناس، أنا لى ساق وذراع ولكن ليس لى جانب آخر.
وكان الرجل السادس أشيب الرأس قصيرا لا يكاد يظهر خلف المنضدة قد استند بذقنه عليها وراح ينظر بعيون ثابتة وكأنه طبيب:
. الظاهر أنك غير من طلبنا، هل سألتك عن أمك.
فأجابه الأول ذو السترة السوداء:
. نعم طبعا.
وقال الذي يرتدي الجلباب:
إنها لا تخطىء أبدا..
ودحرج البحار على المنضدة بضع كلمات غير مفهومة وقام واقفا يحدث السابع وكان السابع في آخر المنضدة يقف مستندا بقدمه على كرسي يرتدي ملابس لاعبي الجولف وقال له:
. إنها لا تخطئ أبدا
ودب بينهم حديث مفاجئ اشتركوا جميعا فيه فلم أعد أستطيع أن أعرف أيهم يتكلم
. ولكنك لم تدرك أبدا مدى الخطأ..
. إن العربة تكلفنا كثيرا..
. ولكن القداسة لم تكن في العربة
. لقد ألقاها في الطريق
. هل هي المسؤولة ؟
. لا نحن المسؤولون
. أنا لا أفهم أبدا أنها تخطئ
. ولكنك لا تدرك أبدا مدى الخطأ
. يا ويحنا جميعا
ولقد شجعني اضطرابهم فعضضت على شفتي حتى أدميتها واستطعت أن أدفع بنفسي في الباب الذي توارت فيه المرأة ولقد دفعت الباب في سرعة فوجدتها وراءه بغطاء رأسها الواسع تحمل في يدها سكينا فانتزعته منها وأحسست أنني أدافع عن شيء أحمله في قلبي، ولقد ترددت في أذني كالجرس البطيء تلك الكلمة التي سمعتها منهم، قداسة قداسة، ورحت أطعن المرأة وأرقب الدم يتسرب من صدرها حتى يدخل غرفة السبعة من تحت الباب وعند ذاك أحسست أنني أكثر هدوءا وأنني أشرف على الصحراء والحصان والبحر وأن هؤلاء جميعا قد صمتوا.

* السُّعال

كان ذلك في صيف ١٩٣٥وكنت قد أُطلقت من المدرسة الداخلية التي كنت أتعلم فيها على أيدي الرهبان ورحت أقضي أيام العطلة في بيتنا الكبير الذي يطل على البحر. ولقد كنت إذاك شابا طريا تلعب فوق شفتي شعيرات خضر صغيرة، وتتحرك في عيوني الخضراء أمواه بعيدة، فيها أحلام هادئة ساكنة. كنت شابا نحيلا أكاد أكون فارعا، لى جمال عرفته من وجوه الآخرين، ولي تحسس خفيف من ذكاء وسند قديم عتيق من الأخلاق والطيبة.لم أكن، في ذلك الوقت، أعرف مما يحيط بى غير مسافات ضئيلة من أرض حديقتنا، بها طراوة الأرض المروية ورطوبة الخضرة المتكاثفة. ولقد تعودت أن أقف على ما أعرفه من الأرض، لا أتذكر ولا أحلم، بل اعتدت أن أتحسس وأن أرى ما لي من ذكاء، يضيئ في خفة وفي بعد كأضواء الفنار.وفي ذلك الصيف، صيف عام ١٩٣٥ كنت أحس أننى أطول قليلا مما عهدت، وقد يكون ذلك راجعا إلى سروالى الطويل أو إلى أنيى نجحت في العام الماضي أو إلى أن أبي قد اشتد عليه المرض والسعال،فلقد كان سعال أبي يتردد في أبهاء بيتنا طوال الليل في الردهات، وكان هذا السعال يجعلنى أجلس مستيقظا في فراشي وأمر بعيني على أخواتي وأمي وأستشعر رقادهم وتقلبهم في أسرّتهم فيملأني السعال تيقظا وحرجا.
كنت أحس الحرج لأنني أعرف تماما أنه لن يقف ولأن أمي وأخواتى قد اعتدنه حتى نمن عليه، وكان يخيل إلى أن أبي يجلس نفس جلستي على سريره وأننا قد نلتقي فجأة في إحدى الردهات. لم أكن أتحرك ولم يكن يتحرك إلا هذا السعال، يدب ويرن ويتردد صداه في الطرقات الطويلة التي يمتاز بها بيتنا. ولقد كان للدور الثاني الذي ننام فيه سور يلف مع الدرج ويطل على فناء واسع مفروش في الدور الأرضي وتعودت إذا اشتد بي القلق وحركني السعال أن أنهض فأسير حتى هذا السور وأقف وأطل على الفناء وعندما يزداد سعال أبي كنت أرى ظلي يتحرك بسرعة على أرض الفناء من تحتي، وأكاد أحس أن المصباح الخافت يتحرك أيضا كالظل، وفي لحظة من لحظات الخوف والانهيار، في لحظة كنت أجد نفسي فيها أبسط من الفراش وأخف جناحا من الخوف والنور، كنت أكاد أرى أبي في الفناء المفروش وأحس في فزعي أنه يتأهب للخروج. وإذاك كنت أحس الباب يصر بالسعال وأنه يتحرك، ينفتح وينغلق كأنه المصباح والظل.
ولو أنني فكرت طويلا إذاك لما خرجت، ولكني لم أفكر لأنني هبطت الدرج مسرعا كأنما أحاول أن أمسك شيئا أمامي، وفتحت

الباب وكأنه خرج، وخرجت أنا أيضا خارج الفناء المفروش يردد جسدي سعال أبي، وكأنني أكظمه في نفسي. وعندما خرجت وهبطت درج بيتنا الأمامي، كان البحر يملأ الدنيا كأنه سماء. كان هادئا بعيدا وراء الطريق، وكان الطريق خاليا يضيؤه القمر وذبالات المصابيح وحركات الهواء والبحر، فسرت، سرت بخطوات رفيقة متأنية كأنني أتذكر السعال، أو كأنني أدوس فيه ببطء. كان الطريق لينا جدا، طريا كلحم السمك وكانت خطواتي تخبط وترتفع عنه كأنفاس المبهور بعد السعال. كنت أتذكر السعال وأسير، وسرت لاهاربا ولامتفجعا، وكنت أتحسس بذكائي ماقد بقي لي من طريق.

لم يكن الطريق بعيدا عن الرمل وساحل البحر، كان ينتهي إلى هناك وكنت سائرا أنا أيضا إلى هناك، وكنت أردد في نفسي أنني ذاهب إلى هناك كأنني أحل مشكلة أو أجيب عن سؤال، ولم يكن الوقت يمر لأنني لم أكن هاربا ولم أكن أبتعد. لا طبعا لم أكن أبتعد فأنا لا أستطيع أن أبتعد أو أن أترك بيتنا أو أن أترك ما لي من أرض في حديقتنا.

ولكنني وصلت إلى أحجار الشاطئ والبحر فوقفت استريح ومابي تعب وأرقب المنظر وأنا لا أكتشف فيه جديدا. كان القمر يضيء الصخور إلى جانبي ويُضيئني أنا أيضا، فلقد أحسست أنه يغمرني كأنه ماء دافئ كدمع العين، لا كنت أحس أنه لبن وكان اللبن يتخلل جسدي كله كالعرق فاستشعرت ما أضمه في نفسي من حس واستشعرت وحدتي وغيبة وجوه الناس، فاسترحت في وقفتي واتكأت بظهري على الصخور، وبينما أنا واقف أرقب الفنار عن بعد وأرى مصباحا صغيرا يلعب في البحر على مركب إذا بى أسمع عند أقدامي حركة وأنينا في الماء. وانداحت عند أقدامي موجة متقاصرة وخرج بها من الماء رأس أسود صغير ما لبث أن اختفى ثم صعد من جديد، وإذا بى أرى كلبا من كلاب البحر السود يقف إلى جانبي على الصخر كالكلاب المدربة ثم ينظر ناحيتي، كأنما يدعوني للفرجة ثم يعزم وينحني ويندفع سريعا رشيقا إلى الماء.

ووقفت متحيرا مترددا لا أعرف ماذا أصنع فما أدري أن كلاب البحر تظهر في بحورنا ، وما أدري إلى أي حد قد يؤذيني هذا الكلب. واتكأت مصمما على الصخر وأنا أرقبه يبرز من جديد ويقف إلى جانبي ثم يلتفت برأسه الأسود إلي ويكاد يدعوني وينفلت خفيفا إلى الماء، ولم يغب طويلا في هذه المرة، بل صعد إلى من جديد وراح يقذف بنفسه في الماء وكأنه يستعرض ألعابا مضحكة، ولقد كدت أضحك لولا ان البحر وضوء القمر قد بعثا في نفسي جبًا مهولا جامدا يشق لى بين الأشياء والمواد طريقا. ولقد عبث القمر طويلا على الماء قبل أن أحس اضطراري للهبوط في الماء، ألقي بنفسي فيه وأستريح من قدراتي الجامدة على الصخر، لقد أحسست في لحظة واحدة أن ذكائي أضاء واستدام وأنه قد استحال حركة واحدة مندفعة لايعتورها تردد أو سعال.

وسبحت في الماء أجدف بذراعي في القمر الذائب وأستشعر أن لى أرضا غير الأرض، وأن الأفق مازال لى في ضربات ذراعي امتدادا وسعة وتلقيا. لقد سبحت في تلك الليلة كما لم أسبح من قبل في حياتي قط، فلم تكن سباحة بل استبشارا نضرا كأنما أسبح في جوف أعمق من البلور الأزرق. ورحت أسبح وأندفع وأقترب من لاشيء يهدهدني الموج ويحمل جسدي وكأنه زهرة وأقترب، أقترب من لاشيء ويفصلني عن الوصول حد غريب كالشعيرة، يجعل وصولى أفقا وسباحتى مستديمة. فأسبح وأقترب من المصباح في المركب وأرى المصباح يتجه لي ونكاد نلتقي أنا والمصباح في نقطة على بعد، ولكننا لا نلتقي فأسبح وأقترب، ويقترب مني المركب، وأكاد أصطدم فيه، ولكن أيدي قوية غليظة تمتد من المركب عارية مفتولة العضلات والعروق لتحملني إليه، فأقف بينها مذهولا مسكينا أتفصد ماء وعرقا.

ويلتف حولي رجال يلبسون ملابس غريبة من نمط واحد أشبه بملابس التجار في بغداد القديمة، قد تحلت عباءاتهم الطويلة بخيوط من قصب سميكة واسترخت على صدورهم العريضة ذقون سوداء وبيضاء وراحوا ينظرون لي فرحين وكأنهم سيأكلونني، ولكني استسلمت لأيديهم وهم يلبسونني عباءة كعباءاتهم، ويمدون على صدري خيوط القصب الذهبية، ولم يلبث كبيرهم ان قال لي :

ـ اسمع، نحن نهرب الـ

ولم أكن أسمع بوضوح لأنه قد وضع في يدي شيئا غريبا صلبا واستكمل حديثه آمرا :

ـ اسمع.. أعط هذا لمرزوق.

فقلت له خائفا :

ـ وأين مرزوق؟

ـ فقال لي متعجبا :

ـ هنا إلى جوارك

والتفت لي مرزوق من جانبي وقال لي هامسا : هات

فأعطيته هذا المعدن الصلب فأخفاه في يده وانحني على جاره وأخفى رأسه في صدره ووضع المعدن في يده وهو يبكي، والتفت الثالث إلى جاره وناوله ما في يده وهو يبكي هو الآخر، وهكذا دار بينهم مايُهرِّبون وهم يبكون على صدور بعض متخفين حذرين فيما يبكون عليه.

كانوا أكثر من خمسة فاستطالت الحركة بينهم ووجدت نفسي دون أن أشعر أنتظر أن يعود إلى يدي هذا المعدن، فلما احتوته يداي في السر فتحتهما ونظرت فيه بملء عيني. كان قطعة ملء الكف من الصلب أو الرصاص البراق قد نُحت فيها وجه أبي وقد خرج مكان فيه لسانه فصرخت صرخة عالية، ولم أتمالك أن أقذف نفسي وراءه خوفا وإشفاقا.

كنت منزعجا مشتت الروح وأنا سابح في البحر صوب الشاطئ. كنت أعرف أنني سأصل وأن الموج الهادئ لن يعلو ولن يجرفني، ولكن روحي كانت تتداعى وتتناثر على ثبج الموج الأبيض وأنا سابح صوب الشاطئ. كان الشاطئ قريبا كل القرب، أقرب إلى نفسي من الدرج الصاعد إلى الطابق الثاني، فرحت أسبح في بطء وأنا أسمع السعال وأكاد أصعد الدرج وأتنفس وأمني نفسي بأنني قد أصبحت كأخواتي وأمي، نعم لقد كدت مثلهم أعتاد السعال وأنام عليه.

*** ميدان الجيزة**

الشارع بلا خلق، شارع الجيزة الرئيسى قبل أن يتغير في طريق الهرم، الترام والسيارات وج وب يتحركون بكل ما لهما من ثقل وخلخلة يحملون الناس ويهزونهم في داخلهم وكأنما لتتساقط منهم الأخلاق والمشاعر وعواطف العيون والأيدي ولكن الناس ركوبا كالناس مترجلين، كل فرد يسعى ويسير ويقف محافظا على نفسه مخفيا ما في داخله، ليس حريصا عليه ولكنه غير قادر أن يعطيه وأن يشترك فيه، فلم يستطع شارع الجيزة أن يحصل من الناس على شعور لأنهم جميعا يحملون في نفوسهم وعيونهم مكانا آخر يعلقون به مالهم من نشاط وحركة، الكل في الشارع مرتبط، والشارع عار من الحركة.

ميدان الجيزة حيث يتركز شارع الهرم قادما من كوبرى عباس حتى محطة ترام الاهرام ميدان فريد قد خلقه الله للوصول والقيام لا يستطيع أحد أن يجد فيه مكانا تتجول فيه عيونه أو بعض لذاته، ففي الميدان على قوسيه الواسعين قهوتان كبيرتان لكل واحدة منهما رواد متميزون يعيشون منعزلين في أماكنهم وعلى مناضدهم لا يربطهم بالميدان الا رغبة خالصة في التخلص منه، ليس لهم فيه نساء عابرة أو مكان فسيح يجعلهم يرون فيه شيئا بل هم في مقهاهم قانعون بهذا القرب من بيوتهم مكتفين بما يقدمه لهم المقهى من تخلص، وعلى قرب دائم من قهوة المثلث - قهوة الارستقراطيين في الميدان - يقف وابور الزلط وحفنة من العمال إلى جانب حجارة جديدة وقديمة مرمية في جانب الميدان لا تغيب فيه ولا تبعد عنه ابدا.

ويتحرك الناس في أنحاء الميدان وقلبه إلى محطة الترام أو محطة الاتوبيسات المتعددة ١٣، ٦، ٧، ج، ب وموقف أتوبيس الفيوم وعربات البيبسي كولا واستوديو مصر وبعض عربات المصانع القادمة من شبرا ينشدون ما يوصلهم أو ينزلون من العربات الضخمة المخلخلة ليتخلصوا سريعا من الميدان مختفين فيما يخرج منه من شوارع متباينة.

فالميدان كله أشبه ما يكون بمحط كبير لا يقصده المرء الا وفي عيونه وشعوره مكان آخر يريد الوصول إليه فلا تكاد تجد بين الناس من يعطي الميدان شيئا من نفسه بل يقطعونه جميعا وقد احتفوا بما في دواخلهم لا حرصا منهم عليه، بل عجزوا عن اعطائه والمشاركة فيه. ولقد قامت في الميدان محلات كثيرة ساعدت على أن تعطي الميدان شكل المحط الكبير بما تقدمه للناس من احساس بالعجلة وحاجات التنقل، اجزاخانة بليغ وطعمي الشامي ومدينة الكباب ومحمود بائع السجائر، وأصحاب العرقسوس والخروب والمانجة عند محطات الاتوبيس وعلى الرغم من أن الميدان بعد محطة كبيرة واسعة - أو لأنه كذلك - فهو يفصل فيما وراء قهوته حيين كبيرين متمايزين. تعتبر القهوة لكل منهما واجهة كبيرة يعرض فيها كل حي ناسه، فقهوة المثلث، قهوة أرباب المعاشات من البكوات والباشوات الصغار، ومحبي الدومينو والطاولة من أساتذة الجامعة والمدرسين الاوائل وبعض الشخصيات المتفقهة من رجال الازهر القدامى، وكلهم يعرفون بعضا لأن أغلبهم جيران فيما وراء المثلث سواء في العمارات الجديدة أم في الفيلات القديمة ذوات الحدائق، أما قهوة عبد الله وولده فهي تقابل المثلث وتكاد أن تكون كلها رصيفا لا غور لها، هي مهبط الموظفين الصغار والمدرسين من الشباب وسماسرة القطن وشباب الأرياف المتعلم في القاهرة ويجمعهم جميعا ذلك الحر وراء القهوة ذو الشوارع الطويلة الضيقة المتعددة خلف القهوة وكأنها تخرج منها فعلا.

وليس ثمة فارق بين الميدان في الليل والميدان في النهار، الا امتلاء القهوتين وخروج أهل الحيين كي يسكرون فيها كل أمام الآخر دون احساس أو اهتمام متصورين في مقهاهم وأحاديثهم يدفعون هنا ضعف ما يدفع هناك، مطمئنين جميعا ان الميدان لن يفشل لحظة في الفصل بينهما وأن الصاعد والنازل فيه لن ينقلا مكانيهما.

وليس أقدر على الاحساس بهذا الدور للميدان من النازل فيه لأول مرة قاصدا مقعدا واضحا وراء احدى قهوتيه، والواقع أن الميدان على الرغم من استقرار خيوط الواقع فيه واتزانها الدائم في المحافظة على خطوطها الا أنه يمتاز - إلى جانب ما يمتاز به - أنه قادر على أن يتلقى الغريب الجديد، وأن يحتمل ما تقدمه له الاماكن البعيدة النائية في القطر من أفراد وعلاقات جديدة وعندما يصل الغريب الجديد، يتحرك في الميدان ناسه الثابتون القائمون على ما له من معنى، وما أسرع ما تدرك عيونهم العارفة خلال الغريب فيتعرضون له لا ليدلون فحسب، بل لتزداد معرفتهم هم بما في ميدانهم من واقع.

- ياعنية.. مالها ؟

بهيجة، امرأة من سدنة الميدان، لها عند طرف شفتها العليا سنة ذهبية وعند ملتقى الشفتين من الناحية الأخرى سنة أخرى، وفوق شفتها العليا خط أبيض عريض يرتفع بالشفة وكأنها تقدم لأنفها دائما شيئا تشمه. أما عيونها فمكحولة دائما تنحدر عند أطرافها خيوط مسوحة من الكحل، تكاد تشبه في لونها الأسود الباهت منديل الرأس الأسود وثوبها الأسود الضيق المرتفع عن

ركبتيها. وبهيجة، تقف دائما حافية عند موقف الاتوبيسات وبالقرب من مكتب المفتش، تتفرج على النازلين والصاعدين وترب سجائرها مجانا من بائع السجائر إلى جوارها وتشارك الكمسارية والسواقين في أكواب شايهم وما قد يشترونه من جوافة أو بلح أو سندويتشات.. فهم جميعا أصدقاؤها تكمل لهم في لحظاتهم القصيرة عند الموقف كل ما ينشدونه ليستريحوا أو لينغمسوا في عملهم دون أن تعطلهم رغباتهم وحاجاتهم الشخصية فبهيجة تعرض في أي موضع وللمتشوق الجريء أن يقبلها في فمها أو في خديها، وللمنتظر ميعاد قيام عربته والمنتهي من نوبته أن يجالسها قليلا وقد وضع يده حول خصرها بعد موعد الليل أو أنفاس الحشيش وهي تنتظر دائما قدوم العربات لتحيي السائق والكمساري ولتكون لسانهم المتغزل في نساء الدرجة الأولى لو أرادوا غير أن بهيجة على الرغم من صلتها الوثيقة بأصحاب العربات وعمالها الا أنها قد أستطاعت أن تنظر للميدان نظرة لا يتغير مكانها أبدا، حتى لتكاد أن تحوي في نفسها معنى فريدا له يتحرك في داخلها بكل ما له من مد طويل، وعزم على الاتساع، وبكل ما فيه من انحصار وقصر ودموع ولقد ألفت بهيجة الوجوه من رواد الميدان، حتى ولو تباعدت زيارتهم وتكاد تعرف وجه كل واحد منهم في جوانب الميدان أو على الاقل على ناحيته الارستقراطية والشعبية واعتادت أن تطلق على المتوغلين فيما وراء قهوة المعلم عبده لفظة : دول بتوعنا، وكأنما تحميهم من شيء أو تمتلك فيهم شيئا. وعندما وقف «ب» في الميدان كان ذلك حوالي الثانية عشرة ظهرا و«ب» له تعريفة موحدة تبلغ ١٥ مليما وليس فيه مكان للدرجة الأولى فأصبح أغلب ركابه من بتوع بهيجة، ولقد تكون بهيجة صادقة في هذه الصفة، وفي أحساسها بها لأنها في الواقع تعطي ركاب « ب» من الاهتمام واللطف المختزن في نفسها أكثر مما تعطي للآخرين ولو كانوا حتى من ركاب ١٣.

ونزل ركاب « ب» من حرارة العربة المترية، إلى حرارة واسعة مليئة بالضوء والحركة. يتباعدون فيها واحدة وراء الاخر وكأنما تأكلهم الحرارة أو تبخرهم فأنت لا تستطيع أن تحفظ عينيك على أحدهم، في كل مساحة الميدان، وخلال ذلك الظهر الحار. وفي كل اتوبيس - قبل السائق والكمساري - متأخرون في النزول تعتمد عليهم بهيجة فيما تثيره من تعليقات، وتحاول دائما - بما يهدونه لها من زمن - أن تخصهم بالمعرفة والحديث، غير أن المتأخرين في هذه العربة لم يكونوا بحيث يحتملون من بهجة دعابة أو استفزازا، بل كانوا وكأنهم قد قدموا للميدان بكل ما لهم من مشاعر وأحداث وأخرجوا أنفسهم من العربة ليبدأوا مرحلة جديدة في حياتهم وتصرفاتهم. وليس أقدر من بهيجة على التحسس ومعرفة مواقع التعرض من الناس،ولكنها احست وهي تتلقاهم بعيونها أن صدرها ينقبض وأنها وسط هذه الحرارة يرتفع قلبها وينبض ويرغمها على أن تقف أمامهم ساكتة تهمس لنفسها :

- ياعنية مالها..

وبهيجة عندما تصمت أو تهمس لنفسها، تصبح وكأنها قد نسيت كل مالها من حاضر وكأنها انتقلت إلى منطقة أخرى من مناطق الحياة، تنفصل فيها عن أحاسيسها المباشرة وتعلق نفسها على أحداث الآخرين وتنتظر وليس أقدر من بهيجة - في ذلك الحين - على الانتظار. نزل المتأخرون من «ب» وكن نسوة ثلاثا من الريف تشمه فيهن وفي حركاتهن. واحدة منهن امرأة طويلة مغطاة بالاسود لا يبدو منها الا عيناها ويداها وهما معا متذبذبتان، سريعتا الحركة والتنقل يلمع فيها الرفق واليقظة، وهي نحيفة نحافة ظاهرة تبدو في أصابع يديها المعروقة وفي ظهرها المسطوح، وعند نهاية ظهرها أطراف ضفيرتان تبرزان مستورتين وراء الطرحة وتنتهي من تحتها في شرائط سوداء كذلك، يلمع من بينها الشعر الصفر الغزير. وهي في سوادها الطويل تتحرك به في كتلة نحيفة واحدة لا يظهر لها جسم ولا سن. أما الثانية فهي أكثر ظهورا وتخففا، ترتدي بالطو ازرق يكاد أن يكون ترواكار فوق فستان أبيض خفيف من الحرير الطيب ينحدر إلى ما بعد ركبتيها بكثير ولكنه يكشف عن شراب كثيف وحذاء بني مغطى : وهي سميكة نوعا ما فيها أنوثة واضحة ولها جسد مليء بصرف العين عن الوجه المغطى بالبيشة الزرقاء. ولا يكاد يبدو من تحت البيشة الثقيلة الا ما تم عنه من كحل ثقيل في العيون الواسعة وآثار التكوين في الوجه الممتلىء المستدير

ولقد نزل الاثنان من «ب» تتوسطهما، بين ذراعيهما فتاة، لا تتجاوز العشرين قد حملت بينهما حملا على النزول والخطو. والفتاة طويلة فارعة لها شعر أصفر مقصوص، يلف وجهها الأبيض المحمر في حرص وأسى، ووجه الفتاة وهو أول ما جذب نظر بهيجة، محمر من الدموع التي ما زالت تجري من عيونها البنية الواسعة متساقطة على فمهما المنقبض وكأن فيه صرخات مكتومة كانت الفتاة متصلبة في خطواتها تحمل عليها حملا وكانت الاثنتان مرتبكتين بها، تتحرك أيديهما وأذرعتهما حركات كثيرة متعاقبة تحاول أن تريح الفتاة وأن تدفعها لم يكن فيها كلام أو حرص عليه، ولكن الفتاة كانت لا تجذب العيون والتساؤل فقد وقع فيها حيرة واضطراب وكانت الفتاة وسط الأسود والأزرق المبيض ترتدي جلبابا أحمر موردا طويلا يغطيها حتى قدميها ولكن وجهها المتشنج كان يدفع نفسه على يدي المرأتين وكأنها تريد أن تأخذ طريقا آخر.

في الفن

مع بدر الديب و«إجازة تفرغ»

عدلي رزق الله★

«..هناك تنساب الألوان في الأرض كأنها عروق في جواهر. فهي تمتد وتتعمق وتنعكس وتتشتت وتمتزج ولكنها دائما موجودة حية ونابضة. تعرف نفسها في الصبا وتمرح وتجن في الظهيرة وتكاد ترتخي وتحلم في العصر استعدادا للغروب، وفي الغروب تجن من جديد قبل أن تهدأ وتذوب في الظلمة الى يوم الغد كانت هذه الحياة للون شيئا لا يعرفه إلا من يسلم نفسه له..».

أول ما تصافح عين القارئ، كلمات في اللون، لوحة مرسومة بالكلمات باقتدار واقتضاب وقدرة.

«تمتد وتتعمق وتنعكس وتتشتت وتمتزج..».

أو «تعرف.. تمرح وتجن..، تكاد ترتخي وتحلم.. تجن من جديد.. تهدأ وتذوب..» قلت اقتدار واقتضاب وقدرة، وأضيف هنا شعر اللغة، فبدر هو الشاعر أولا وأخيرا مهما تخفى تحت أردية الفلسفة والفكر وهي مطلوبة بل ومنفردة في كتاباته.

عركة تبدأ في الصفحة الثانية من النص والثامنة في الكتاب.

«.. كلمات قصيرة حاسمة مع بقايا الأهل والأصدقاء والمقتحمين على الحياة والمتصورين أنهم يفهمون أو انهم يعرفون الأصح».

في جملة قصيرة وباترة عرفنا أن الفنان في منتصف طريق، فالأهل بقايا والأصدقاء كذلك. والادانة واضحة للمقتحمين والمتصورين أنهم يفهمون أو أنهم يعرفون الأصح..

ما أغباهم!!

والتفرغ لفنان في كلمات «.. كأنما هو يتعرى أو يتوضأ ليصلي. ولكنه لم يكن يتوجه إلا إلى نفسه ولم يكن ينتظر إلا ما هو بداخله. نقرأ أول نبض للعمل التحتي، البطل الأول في العمل إن جاز التعبير، وإن كان هناك أبطال يمكن القبض عليهم «..فقد تنفست ، أو هكذا أحس، كتلته الموضوعة على البحر وأحس كأنها استراحت وأنها تتمدد من الداخل الى الخارج..».

أحد قوانين أو تجليات اللوحة في الفرق بينها وبين الرسم التوضيحي أن اللوحة قد تكون صرحية بالرغم من أنها منمنمة وهذا ما قاله إدوار عن مائيات صغيرة عام ١٩٨٤، وهو قانون أزلي في اللوحة والتمثال ولا يستطيعه العمل الجرافيكي أو الرسم. كيف قبض بدر الديب على هذا القانون الخافي حتى على كثير من المحترفين.

«.. كان يريد بهذه الكتلة التي وضعها على البحر عند نهاية السلم أن تكون بلا زمن تماما» الفرق حقا بين العمل الفني التشكيلي الذي قد تحرر أخيرا من ربقة القصر والاقطاع في لا زمنيته ولا وصفيته ولا ارتباطه بواقع طبيعي أيضا، وفي تلك الجملة كل هذا بل وأكثر لمن لا يريد أن يعبر عبورا سطحيا على سطح الكلمات.

«.. كل الناس يتصورون أنهم يصنعون الأيام وهم لا يصنعون إلا أنهم يعبرون..» ولا تعليق.

«.. ولكن كتلته في غبشة أول الليل تنفست من جديد. قبل أن يحيطها الظلام تحركت نفس الحركة الدائبة الثابتة. إنها لا تنطق ولا تعبر عن ألم أو راحة. ولكنها تستجمع أبعادها وتتحرك فيها..»

طبيعة فن لا يلجأ الى الميلودراما السيالة أو غير السيالة لا.

لا رومانسي بالطبع هذا البدر الديب، ما أحلى الفن حين يُصنع من الأوجاع والقروح أو الضحكة الساذجة والزغرودة ويترك كل هذا ويلجأ إلى ذاته، أي الى الفن، فذات الفن هنا عليا ولا يعلو عليها.

ويعقب: «.. إنها حركة الاكتمال الذي حققه والمستحيل الذي عرفه..» الفن في المستحيل! قلنا ذلك.

«.. عندما ظهرت النجوم تراءى له أن كتلته ترى..»

الفن كائن حي له كينونته، قلنا ذلك أيضا!

«.. ليس الليل هو الذي يهبط على الانسان ولكنه الليل الذي يهبط بداخله. ليل لا تنفع فيه نجوم، ولا يحركه ثبج ولا تضيئه ملوحة ولا ترخيه طراوة..».

ولا تعليق أيضا.

«.. حفلة هلامية متعددة الرؤوس يتحرك فيها الرجال والنساء وكأنهم ذباب كبير قد سقط في طبق من الوحل أو العسل الفاسد..»

«.. مجموعة هي أشهر أو خير ما في القاهرة من كتاب ورسامين ونقاد ومنظرين سياسيين وأوساط مختلفة بين هذا وذاك..»

«.. إنهم للأسف ليسوا شرفاء فهم ليسوا تجارا او لصوصا أو مهربين ولكنهم جميعا يبيعون للدولة الفكر والثقافة والفن ويتصورون أنهم لذلك أصحاب حق فيما تملكه الدولة من مال وفيما توزعه من مراكز أو سلطات على من يخدمونها..»

الخدم يخدمون أبداً.

«.. كل منهم كأنه تمساح صغير تربت حراشيف جسده وراح ينزلق هنا وهناك ليكبر ولتقوى هذه الحراشيف. وأحيانا يخرج الواحد منهم أنواعاً من الهرمونات أو السموم ويصبح له لون خاص..»

ريشة فنان أو ازميل نحات ينحت بالكلمات صورة ما أبشعها لكنها مستحقة!

ويكمل «..تناثرت النساء على درجات من الاناقة والعطر والملل والعرق واضطراب الأمعاء والأثداء والأقدام. وقد تكون هناك واحدة أو اثنتان من أديبات العالم العربي اللاتي يهبطن القاهرة لقضاء شهر العسل او لتسويق كتاب واستكتاب المقالات عنه..»

ويعقب وأنا معه.

«.. منذ أن أممت الثورة الثقافية وصنعت المجلس الأعلى وأجهزة

★فنان تشكيلي من مصر

الوزارة في الثقافة والاعلام، وهذه الأصناف من الناس تتكاثر وتقوى حراشيف التماسيح على ظهورهم. إنهم يتحركون في مستنقع آسن مخضوضر فيه ظلال ودسامة الركود، لا يجهد كل منهم إلا ليتخذ ركنا أو مكانا يمارس فيه شيئا من السلطة ويستطيع فيه أن يرفع صوته. إنهم يتحدثون عن الثقافة وعن الفكر ويقرنونها بالوحدة العربية تارة وبالاشتراكية العلمية مرة أخرى وبالثقافة الماهيرية مرة ثالثة وبمستقبل العالم والأمبريالية ودول العالم الثالث والثورة المضادة، لم يعد في كل هذا من الجهد أو المعنى إلا أن يكون لكل منهم حق في شيء منه وليس هذا الشيء تحقيقا أو انجازا أو استكشافا أو فكرة ولكنه أساس كتاب صغير في سلسلة أو كتابين، ومقالة هنا أو مقالة في صدر جريدة ولكن المهم القدرة على حضور المؤتمرات وتنظيمها وإلقاء الخطب فيها وتصوير الانتصارات التي تتحقق في صياغة التوصيات والحصول على المواقف بإقرارها لا أحد منهم يذكر أن كل ما يفعله هو للسلطة..».

ولنقرأ: «.. وما أبشع ما كانوا يقولون عن الفولكلور وما يصنعونه بالمواويل وحكايات ألف ليلة وليلة كانوا وكأنهم موكولون بإفساد كل شيء واللعب في كل عروق وخلايا الناس..» وجملة تقريرية شديدة الحق والصدق تقول:

«.. لماذا لا يفهمون أن التراث كالنيل يمكن أن تروى الأرض به ولكن لا يمكن أن تجعله أنهارا أخرى مهما فعلت..».

لماذا أحب بدر الديب أعمالي ولماذا أحب أعمال بدر الديب؟ فلنقرأ هذه العبارة «..استطاع أن يجعل الحب بالجسد حجما في الحجر أو مسطحات وخطوطا ملونة..»

«.. ليس هناك نهاية للفن. النهاية فقط للواقع..»

«.. عندما يستحيل الواقع فنا يتوهج ويحترق..»

«.. هل يستطيع أي متلق أن يدرك ضرورات الفن. إن كل ضرورة لحظة حرجه تتلاشى في ضرورة أكبر حتى ينتهي العمل ويصبح فعلا بلا ضرورة إلا وجوده..».

أحد أسرار العمل وضربات الفرشاة أو الأزميل المتوالية، يحترق الفنان بها وتصنعه، قبض عليها بدر الديب وأطاعته اللغة والأسرار، لمن يريد ويكمل «..فالعمل وحده هو الذي يحتوي كل شيء ولا يمكن أن يُضاف عليه شيء من الخارج، حتى وصفه تحوير له وانحدار به..».

انحياز كامل لـ«الفن في» وليس «الفن عن» مقولتي الأثيرة الى قلبي.

«.. لو عرفوا عذاب الخط أو وجع الشكل لو ذاقوا هذا الألم أو وعوا به لما تحدثوا أبدا عن الفن. ولكنهم يغفلون الفن بعازل من المعاني والقيم يسمونه رسالته. وفي هذه الأرض البور التي لا تنتج عملا يزرعون كلاما مكرورا لا يمنح ثمرا ولا ظلا عن أثر الفن وفائدته ودوره في التعبير عن الجماهير. إن الفن فعل فاعل وليس تعبيرا..».

تطابق مع عقيدتي الفنية، هل يسعد الانسان بهذا التطابق؟! أم تنتابني مشاعر أخرى لا أستطيع القبض عليها؟ هل ينتقص هذا التطابق من تفردي، أم يفرح الانسان بهذا التواصل والاتصال الفني والفكري.

ويعطي بدر الديب خلاصة القول حين يقول:

«.. إن الأمة والناس قد تستطيع أن تستعمله للتعبير عن نفسها وبذلك فقط يمكن أن يكون تعبيرا عنها..».

ولنقرأ إيمانه بالتفرغ: «.. إن وعود الفن في روحه منكوثة مبددة قد تبعثرت في أيام كثيرة نتيجة لعدم التركيز والتفرغ والتوجه المتواصل للعمل.. هل هذا صحيح؟ أم أنه في الحقيقة محدود القدرة نزر الابداع..»

الشك القاتل أبدا داخل كل مبدع والسؤال قائم أبدا أيضا.

«.. ليس هناك من يعمل مثله لعل هناك من يعمل وهو يحس أن هناك ضرورات في لحظات العمل ومادته ولشكله لا يستطيع إلا أن يخضع لها، ولعل الخاضع الراضخ المتقبل المنتظر متفرد متعال صعب..»

ما أروع امتلاك الفنان هنا للتضاد القائم وعدم الأحادية المنبوذ فليترك الأحادية للأقزام وهم كثر.

في لغة أراها «لغة الفن» وأنا أستخدم هنا تعبير لغة الفن في مقابل لغة توراتية أو لغة شعرية فاللغة هنا خالصة لوجه الفن حين يقول «.. الابن زمن والزوج زمن والمواطن زمن والسياسي المذهبي زمن ومدعو الرسالات زمن والقوّال للمعاني والوضّاع للقيم زمن» فقط الفنان مكان..».

فقط الفنان قائم أبدا لا يفنى بالزمن، ليس عابرا، باطل الأباطيل الكل باطل والفن ليس قبض الريح، سأتذكر جملتي الأثيرة الى قلبي طالما ناوشتني كلمات بدر الديب «في الفن» وليس عنه. ويقول:

«..موضوعية الفن من موضوعية المكان هي دائما وجود أما الزمان فلا موضوعية واحدة له لأنه متعدد تفرضه عوامل خارجية. هذه العامل قد تكون اجتماعية. أليس كذلك، علاقات وأوضاع وقد تكون ما يسمونه ايديولوجية، مذهب ورأي ومصلحة، كلها زمان حتى لو دامت عصورا. أما الوجود فمكان متلاحق وليس الزمان إلا تلاحق المكان وإلا كان عدما. فلنقسم المكان الى عوالم أو عناصر ومهما قسمنا فإنها جميعا تستوعب في وجود واحد هو وجود الذات في المكان، ...» ثم «.. أما المكان فهو دائما خلاص الإنسان وغاية وجوده.

وتعالوا نقرأ الجملة معا:

«.. عندما أعمل لا أكون ابنا ولا زوجا ولا حتى رجلا وان امتلأت بالرغبة والشهوة للجسد..»

سأذكر لكم عندما كنا طلبة في أوج المراهقة نرسم الموديل. كنا مراهقين حقا. كانت الموديل تختبئ عندما ترتدي ملابسها، حالة الرسم وهي موديل لم تكن حالة بشرية بل تحولت كذلك عندما توقف الرسم وبدأت في ارتداء ملابسها. كانت هذه الملاحظة تشدهني منذ الدراسة. قاتل الله من حرموا طلبة الفنون من نعمة الموديل.

ولنقرأ في عذاب الفنان:

«.. إنه يعرف هذا الطغيان المفاجئ للزمن عندما يستديم في داخله فتتوقف كل قدراته عن العل ويجعله ينظر الى ذرات متعاقبة من

العدم هي اللحظات التي لا يستطيع أن يخلص منها أو يخرج منها، ولا يستطيع أن يعلق نفسه بشيء يستنقذه منها. في هذه اللحظات لا يحتمل المقعد ولا يصير علي أن يجلس على الأرض أو أن يقع أو أن ينام، عليه أن يدور، أن يخطو وأن يدور في المكان الواحد وقد استحال زمن ضاغط لا فكاك منه. بأي شيء يتعلق والى أي شيء يمد يده ليمسك به. وقام يدور في الحجرة كأنه حيوان حبيس يتحسس جدران قفصه..».

وتعالوا نتعرف على موقف الفنان من هؤلاء الذين يتصورون الفن فكرة تتجسد أو موضوعا يعبر عنه أو شكلا يوضع فيه محتوى..

«.. ولكنه لم يكن يسعى أبدا الى موضوع، بمعنى شيء يرسمه أو يضعه في التمثال، من الحجر أو الطين. إنه لا يعرف هذا الانشغال بالتصوير، بالوضع لشيء له معنى أو قصة أو رمز، كل هذا كان يصاحب العمل، كان ينضج مع الخطوط ودرجات اللون، كان يتحرك كالخضرة السيالة في سيقان النبات أو كالأبيض والأحمر والأصفر والبرتقالي والأزرق والأسود والبني في خدود الزهر وريش الطيور ومنحنيات الحجر. كان المعنى والقصة والموضوع دائما في الشكل المتحقق، في هذا التوازن المعجز والتداخل الحميم بين المساحة واللون، بين تركيب الحجم والحركة الممسوكة فيه..»

وإلى العذاب مرة اخرى والسؤال المضني ولا فكاك:

«.. هل كل وعود الحياة تحقيق مكذوب مجرد من البلوغ لأن كل ما تدركه هو ثمرات الزمن يبلغها العفن مع النضج وتسقطها رياح الوصول..»

وإلى الفن الحي القائم ينبض بالحياة الحقة

«.. وأحيانا أتعرف فيها على بيتهوفن، برامز وأحيانا باخ أو شوبرت بل وشوبان، لوحات الكبار وألوانهم تبرق في رأسي فعلا كالبرق ولا أمسك فيها غلا ألوانا وثنية لفلاسكويز أو تنتوريتو ولكن دافنشي يجيئ دائما بوجوه أو خضرة شجر أو ماء. أحيانا أفزع من عيون جويا ووجوهه وأتقدم في خيول دلاكروا.. وفي لحظات تقوى في رأسي بقع اللون الايطالية الماكيا machia أو نقط الأخضر والأزرق والأصفر في انطباعات الضوء..»

وفي الفن أيضا

«.. يحيل لي أن أرسطو كان أنفذ واصدق وهو يتحدث عن التطهير منه وهو يتحدث عن المحاكاة. فهو في التطهير يتحدث عن شيء عاناه كمتلق، حديثه عن المحاكاة كان وصفا من الخارج لما هو متحقق وليس معرفة، كما تصور، للجوهر والطبيعة للعملية الفنية ولحركة التحقيق نفسها. وعندما استعيد الإغريق في النهضة كانت المحاكاة صلب الاستعادة وتلبست الفن حتى وصلنا الى مرآة دافنشي. ومع ذلك لم يتصور أحد مع كل ما بذل في المنظور وخداع البصر أنهما كافيان للفن، فهما في الحقيقة سياج يحمي به الفنان نفسه ويسور أرضا لعمله يمتلك فيها حريته في التشكيل. كان بريتيني يقول: إن الطريق للفن الحديث قد بدأ بدلاكروا ويفهمه للتخليص والتضحية والحذف..»

وفي باب الحصر يقول الفنان:

إنني لا أعمل لأنني لا أنتزع من الوجود فنا، لأنني سمحت للوجود أن يكون أكبر من الفن..»

وفي الفن يقول:

«.. كنت في الفن أرفض الحكاية والمحاكاة وكل محاكاة حكاية، وكنت أعتقد ومازلت أن التعبير عن الشعور والعواطف وتعقد الشخصيات وجوانب النفس ليس من مهام الفن، قد يكون من عمل الحب أو من عمل التعامل الإنساني في العادي أو حتى من عمل كل ما نسميه علوما إنسانية وحتى من عمل التاريخ ولكنه لا علاقة له مباشرة بالفن وليس من مهامه..»

وهنا نأتي الى الجزء الذي اختاره الكاتب ليوضع على ظهر الغلاف الأخير كمفتاح للعمل أو لرؤيته الفنية، فهي رواية بطلها الفن لا غير فماذا يقول:

«.. لقد آمنت ومازلت أؤمن بالفن كوجود مقابل للوجود مقابل ليس بمعى مشابه أو مساير أو محاك، ولكن بمعنى وجود آخر وليس بالضرورة مغاير بل إنه أقرب ان يكون امتدادا من ناحية للوجود نفسه ومن ناحية أخرى هو وجود آخر تتجسد فيه القيمة التي لا يعرفها الوجود إلا من الوعي او الاستعمال. فالفن لا يستمد قيمته من انه شبه الوجود ولكن من أه هو الصانع للقيمة للوجود. فنحن لا نرى الشمس ولا الزهرة ولا الماء ولا الجسد البشري ولا تجمع الأفراد كوجوه ولكننا نراهم باضافة قيمة قد صنعتها روح الفن في الإنسان. فالفن هو صلب إنسانية البشر وهو «تيتانيتهم»، وكل القيم مستمدة من تجربة الفن..»

أعرف ما سأنقله لكم، وأحسه بروحي وبجسدي أيضا.

«.. جسد المرأة هو المادة الصالحة لصناعة الفن وهو أكثر استعدادا لتلقيه بخصوصية وطبيعة مقاومته للتشكيل وخضوعه له. وعندما تتم المرأة كما يتم العمل، تغادرها الروح ويغادرها الفنان لأنها قد كملت..»

لنقرأ

«.. إن الصدق المطلق مستحيل في الحياة فهو لا يتحقق إلا في الفن..»

«.. إن الفنان هو وحده الذي يعيش الكوميديا الإلهية بكل أبعادها..»

«.. كل ماض إذا دخله المرء لا يخرج منه، وكل مستقبل إذا تطلعت إليه الروح لا تعود ترجع، في الحاضر، في الحاضر، وحده تصنع القيمة..»

وتعالوا نرى معا تطابق اختيار الفنان واختياري، هل أنا قائل هذا الكلام أو هو، ما هو الشعور وأنت تقرأ نفسك في بعض هذا الفنان المتخيل. هل يعطيك يقينا أنت لا تملك غيره زادا لحياتك وفنك.

«.. كنت أعتقد أن عليهم أن يتحملوا مسؤولية اختياري واختيار فني.. فاذا لم يفعلوا لم أكن أحارب أو أحاول إقناعهم أو أصرخ بشيء.. إلا مع نفسي ومع هذه *القلة القليلة* من الأصدقاء.. كم عددهم... اثنان ثلاثة..».

«.. أنا حر تماما. ودوار الحرية.. هو الرعب والرعدة..»

«.. فليست العزلة الحقيقية للفنان هي عزلة من الناس بل هي عزلة لهم..» وأنا القائل: أتباعد عنكم لأحياكم!!

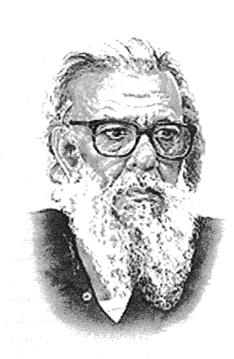
«.. حرية الفنان هي أنفذ دعوة للبشر أن يتحرروا إذا قبلوا الفن ونظروا له. ولكن الناس جميعا تخشى دوار الحرية..»
يمسك بدر الديب بتلابيبك. ذهن متوقد. يستفزك الى الحد الأقصى.. الى حد الدوار.. لكن من يريد؟
.. يقدر؟
الكسل أرحم، وإدانته بالصعوبة أسهل. انكار رسومه من أجل الجبهة الداخلية نفي البشر بفعل فاعل، وبفعلهم أيضا. لكن أعود إليك يا بدر مستفزا الى حد الدوار شاكرا لك ومحبا.
«.. ان أسذج ما في دانتي هو الوصول الى البراديزو..»
قامات ثلاث تتصارع، دانتي والكوميديا والفنان الذي هو في هذا الصراع بدر الديب فما أجمله من صراع عمالقة والمتعة الفنية لمن يريد.
«.. كنت أعشق في دانتي مفهومه للعقاب على أنه الخطيئة نفسها وأحب تصويره للعذاب في حلقات الجحيم في صورة التكرار للخطيئة وكانت تعتبر هذا طريقا للاعتراف والخلاص وكنت اعتبره طريقا للوعي ودوار الحرية..»
وهنا يبدو لنا الفرق واضحا بين النظرة المسيحية للخلاص وانعتاق بدر الديب من سجون العقائد أيا كانت وعشقه الكامل والمطلق لدوار الحرية
وفي الحقيقة يستحضر بدر الديب البناء العملاق الآخر– ألف ليلة وليلة– لكي يناطح حضارة بأخرى.
«.. وأقول لها وأنا نصف نائم ليتنا نقرأ في ألف ليلة وليلة. فتسألني لماذا. لأنها فن خال بلا بناء لاهوتي أو فلسفي ولأنها واقعية فقط وكل ما فيها من صور هو فن مجرد واقعي مهما كانت رمزيته أو وفرة ما فيه من حسية..» ويتسائل بدر الديب– محقا– عن موقفنا المدان حقا من أنفسنا وتراثنا وأسئلة وجودنا.
«.. لماذا كانت القراءة فيه دائما خطبة ولماذا كان ما فيه من عشق وتحريك للبدن ممنوعا الى هذا الحد. إن موقفنا غريب جدا من ألف ليلة وليلة.. لا أحد ينكر قيمتها وأسرها ولا أحد يفسر تحريمها وحجبها. لماذا ليس لدينا من الشروح والكتب على ألف ليلة وليلة مثل ما لدى العالم عن دانتي..
ويقول في لغة تقريرية لا تقبل الاحتمالات:
«.. ألف ليلة وليلة مليئة بالفن والبدن الذي لم يسيطر عليه أحد تعيش المحرمات وتخترقها في كل لحظة.. ليس في العقل والبدن فقط بل وفي الزمان والمكان وفي الصورة التفصيلية. وكل اختراق هو تفصيل لواقع. الخرافي والمسحور والمبالغ في وصفه..».
تعالوا نقرأ هذا الصراع الفني الحق من أجل الفن بجلاله وتوحده وألوهيته التي لا يشاركه فيها غله آخر أيا كان
«.. لقد خلصت أولا من رودان. فعلى الرغم من أنه الرؤية والأعين التي أبصرت، فانه اللعنة التي تخيل الفن حكاية والتي تجعل من الشكل معنى، ومن اللون والحركة مغزى. إنه العدم الذي يأكل الوجود، وهو الدلالة التي تنتهي عندها الكينونة. إنه الكارثة المعلقة فوق رؤوسنا جميعا، لا اختفاء منها ولا مهرب، هو النظرة التي تقضي على العمل وقد تمنعه او تحرمه ان لم تسرقه منه كما سرق بروميثيوس النار..»
دين فني يبشر به ويدعو اليه وقد يكون كل ما تأوله خطأ، لكنه مع الأقل يؤمن به ويؤمن ويؤمن.
«.. فالخطيئة في روحي هي هذا العدوان بصوره المختلفة على وجود الفن..»
والعقاب دان أبدا حتى لدى بدر الدين وليته كان أكثر رحمة أو أكثر إلغاء، فالنفي لهؤلاء أوجب وليكونوا مجرد أصفار لا تعني شيئا..
«.. وكم هي عديدة صور هذه الخطيئة وكأنها تستحق جحيما مستقلا يلقى فيه بالفنانين الذي تستبد بهم الشهوات والرغبات وليس العمل. أولئك المعتدون على جوهر الفن وطبيعته.. كم هناك من كذابين ومحتالين خداعين وموهومين بالسلطة ساعين وراء الشهرة والتحكم في العواطف الخفيضة الدنيئة للبشر..»
ولكي نعرف مدى ايمان بدر بالفن فلنقرأ
«خطايا البشر مهما فظعت وبشعت قابلة للتوبة والغفران ونتائجها مع الزمن تتعادل وتنسى ويمحوها الزمان وأعمال البشر القادرين، مع كل ما فيهم من شر، على الخير والحب والعطاء. أما خطايا الفن فلا غفران لها حتى بعد تحطيم أعمال الفنانين الخاطئة والقضاء عليها..»
ومرة أخرى قد تكون العاشرة بعد المائة أو أكثر قليلا
«.. كيف وصلت ورضيت لنفسي أن أرسم «حكاية»، وكيف أسلمت الفن وأنكرته وفضلت عليه مجرد إثارة العطف أو الشهوة أو الفزع. أليس هذا هو الاستخدام الرخيص لعواطف البشر الخفيضة الدنية. أليس هذا هو النفي الحقيقي للفن.. أليس هذا هو الطريق الذي يؤدي الى مهارة رسم المناظر الطبيعية وعمل اللوحات التي يشتريها السياح او عمل البوستر لخدمة القضايا الوطنية والسياسية..»
«.. والعمل الفني مثل الايمان والتوحيد، الشرك فيه هرطقة وخيانة..»
ويقول: «.. وكل ما نسميه فنا حديثا هو مجرد اعادة اكتشاف لهذا الجوهر وتحرير له وتخليص من كل ما قد يشوبه او يشوهه».
«..وهل أحد يخوض المعركة إلا وحده..»
«.. في الفن لا تلمس العاطفة أو تطلقها بل اختزنها وتعلم كيف تجعلها تفرض نفسها على من يرى، وفي الفن لا تعبر عن الفكرة بل اجعلها تتجسد، وفي الفن يجب أن تخلص من كل الإشارات والإحالات ليصبح كل ما تعمل ضرورة..»
«.. ليست اللوحة س هي التي يمكن أن تقارن بالموضوع ولكن الموضوع س هو الذي يمكن أن يقارن بلوحتي..»
وباطل الأباطيل الكل باطل والفن ليس قبض الريح.



الفنان الفلسطيني
مصطفى الحـــلاج
احتـرق بنار الفن والحيـاة
زاهد يلعب بالفن لمتعته وأعماله ليست للسوق

عمــــر شبانـــــة*

لعل الحريـق الـذي الـتـهـم جسد مصطفى الحلاج وروحـه وبـعـض أهـم أعـمـالـه، لم يكـن هـو الحريـق الماديّ الملتهب فقط، بل كان حريقاً قديماً نذر الحلاج عمره له، هو حريق الفن ونـاره المستعرة في عوالم الحلاج. لقد حاول الفنان إنقاذ لوحاته، بعد أن انتشل زوجته من الحريق وأرسلها إلى المشفى، وكان في إمكانه أن ينجو بنفسه، لولا أنه وجد أن حياته لا تساوي شيئاً من دون أعماله الفنية التي استغرقت حياته وأيامه ولحظاته.. هو الذي كان الفن بـالنسبة إليه ليس أقل من الحياة نفسها!



* شاعر وكاتب من فلسطين

مصطفى الحلاج قامة فنية إبداعية عالية. منذ مطلع الستينيات وهو يحتل مساحة مرموقة في الساحة التشكيلية العربية، بدءاً من تجاربه الأولى في النحت والحفر في القاهرة ودمشق وبيروت، وصولاً إلى تجاربه في الحفر والطباعة على مواد مختلفة منذ استقراره في دمشق الذي تلى خروجه من حصار بيروت ١٩٨٢.

ومصطفى الحلاج المولود في «سلمة» (قضاء يافا) عام ١٩٣٨، هاجر به أهله على أثر النكبة، إلى أن استقروا في مصر. وفيها أكمل تعليمه الأساسي، ثم الجامعي، في النحت والحفر. ومنذ بداياته ظهر نزوعه الشديد إلى النحت، لكن ظروف تنقله لم تتح له ممارسة هذا الفن العزيز، فتنقل بين الحفر والتشكيل بالألوان وفن الملصق (البوستر) والكاريكاتور..الخ.

حصل على جوائز عالمية في عدد من المعارض والمهرجانات الشهيرة. سافر كثيراً، وظل يعيش تجربة الثورة الفلسطينية من داخلها. وكان ما يزال شديد النهم للقراءة والسينما.

في العام ١٩٧٢ كتب الشاعر علي الجندي عن معرض للحلاج «لا يستعمل الحلاج لغة مهندمة.. تبدو خطوطه مثل المخالب والأنياب والسكاكين والبنادق، إنه لا يستثني أياً من المحرمات في استخدام رموز توحي بالقهر أو تؤدي إلى الخصب.. هذه إحدى مقولاته الفنية الأساسية، كذلك الفحولة والعناد والتحدي، مما يوحي بالمباشرة أحياناً، أو يؤكدها نادراً.. في معرضه شعرت بأنني أحاذي كل أساطير تاريخنا، وأعيش وأغوص في قلب قضايانا المصيرية.. في جو مسحور، شاعري، حزين حد البكاء..».

وكتب عنه الشاعر والفنان عبد الله السيد: يستعير الحلاج من التراثين الفرعوني والرافدي، الصيغ الرمزية (الثور، البقرة، الصقر، الحصان، الثعبان، والشجرة بمعانيها الحضارية)، مسقطاً عليها الواقع اليومي للثورة، لنضالها وبعض مشكلاتها.. ثمة صيغ زخرفية، وأناقة الخط من الفن الإسلامي، ومعطيات من رسوم الأطفال، ومن الفن الغربي. ونزعة درامية، تتداخل معها نزعة كاريكاتورية.

وبعد رحيله كتب عنه الناقد والفنان التشكيلي أسعد عرابي: تمثل المرحلة التي طبعها الحلاج بمحفوراته (ما بين الستينيات والثمانينيات) التحول من ثورية الفن (ومثالها اسماعيل شموط) الى ثورية الشكل التعبيري. لذلك فهو المرآة التي تتمفصل تاريخياً في تحول الفن الفلسطيني من الخطاب النضالي الى الخصائص التشكيلية على مستوى الحساسية الدرامية الداخلية التي أوصلت التعبير في التسعينيات الى تجارب تيسير بركات وعاصم أبي شقرا.

لعله الأول الذي أسس أبجدية إلماحية ذاتية تستحضر أسلوب الفن المصري والكنعاني، والتي ذهب بها سليمان منصور أبعد من حدود الرسم وآلية الإملاء بالأسود والأبيض.

* * *

تنهض تجربة الحلاج الفنية على عناصر عدة، أهمها في اعتقادي: غربته المكانية، وحالة تقمص الأسطورة التي اكتسبها من معايشته للمكان وللفن المصريين، من جهة، وتقمص الأسطورة الفلسطينية برموزها وعناصرها المتعددة، من جهة ثانية، ومزج هاتين الأسطورتين في عمل فني يمتلك رؤيته وخطوطه وتشكيلاته من جهة ثالثة.

وثمة عنصر ثالث يبرز في تجربة الحلاج، وهو يتمثل في مدى التمازج بين حياة الفنان وعمله.. بحيث يصعب الفصل بين الحياة والفن في هذه التجربة.

في التمازج العالي بين حياة الحلاج وفنه، وهو تمازج بلغ درجة الاندماج، بحيث يستحيل الفصل بين الحياة والفن في تجربة الفنان. ولم يكن هذا الاندماج مقتصراً على ما يعتقده الفنان حول طبيعة العلاقة بين الفن والحياة، أو حول ما ينبغي للفن أن يتناوله من عناصر الحياة وما لا ينبغي. بل كان الموقف من هذه العلاقة انعكاساً ونتيجة لممارسة طويلة كان الحلاج خلالها يروّض حياته كلها ويطوّعها للفن.. ذلك في اعتقادي لأن الحلاج ظل يعتقد أن هدف الفن هو الحياة، وأن الفن هو القادر على تخليد ما يشاء وما يستحق من الحياة. ولأن الحياة لا تساوي شيئاً من دون الفن، كان لابد أن يملأها الفنان بالعمل والإنتاج.

وفي سبيل معادلة تجمع الحياة الفنية والفن الحيوي، كان على الحلاج أن يعدّ العدة اللازمة لإنتاج هذه الثنائية الصعبة. وقد كانت حياته مهرجاناً حافلاً بالتثقيف والعيش والسفر والمشاهدة والاطلاع والتدقيق. وإذا أخذنا أقواله، فهو يعتبر أن سنوات عمره قبل أن يبلغ الأربعين، كانت مرحلة إعداد وتحضير. وحين بلغ الأربعين من عمره، وجاء أصدقاؤه ليحتفلوا بعيد ميلاده الذي قليلاً ما احتفى به، قال لهم «كل ما مرّ من تجربتي الفنية هو شحذ أدواتي الفنية، ومنذ اليوم الحلاج يبدأ اللعب بالفن، ومن يومها.. ما زلت ألعب بالفن».

ولقد تزوّد الحلاج في حياته بالكثير من العناصر التي أغنت عمله الفني، فهو عدا انشغالاته بالفن التشكيلي وأصنافه المختلفة، كان شديد النهم للقراءة، وكانت قراءاته تمتد ما بين

الشعر والفلسفة والتاريخ وعلم النفس وسواها. كما كان مهووساً بالسينما، وقد لاحظت في بيته مكتبة أفلام سينمائية أعتقد أن قلة من المهتمين بالسينما يمكن أن يجمعوا مثلها. وكان يغلب عليها الأفلام بالأبيض والأسود. لكن هذا لا يمنع حبه لأفلام الكرتون التي كان يشاهدها باستغراق كامل يجعله ينفصل عنك وعن العالم من حوله. وعلى النحو نفسه، كان الحلاج قد جمع مكتبة موسيقية تضم معزوفات لموسيقيين من أنحاء العالم كله، وخصوصاً موسيقى أفريقيا وأمريكا اللاتينية النادرة الحضور في المناخ العربي. إضافة إلى مشاركاته في مهرجانات السينما والمسرح العربية محكماً في لجان التحكيم والجوائز.

إن هذه العناصر التي يقول الحلاج إنه كان يتابعها من أجل متعته الخاصة ومعرفته، هي التي شكلت ثقافته وخبرته الفنية، وجعلت حياته غنية بالمعطيات الحياتية والفنية. وقد تركت بصمات غير قليلة في أعماله. فلو تأملنا أي عمل من أعماله، لوجدنا أثر الموسيقى والسينما والإيقاع الدرامي والمناخ الميثولوجي والأسطوري تتلاحم مع الواقع المعاش لتنتج لوحة غنية بالعناصر المترابطة. وهنا ينبغي القول إن تفرّغ الحلاج للفن، ولا شيء غير الفن، واكتفائه بالقليل للعيش، قد جعله ينأى بعمله عن معايير السوق التي تستهلك موهبة الكثير من الفنانين في أعمال تجارية تافهة في الغالب. ولهذا كان يردد «أنا وموضوعاتي ولوحاتي لسنا للسوق، فمردودي هو المتعة». لكن المتعة هذه لا تخلو من استمتاع العارف والمهموم بهمٍ وقضية. وحتى حين يقول إنه يعيش الفن حياة كاملة، فهو بعيد عن مقولات «الفن للفن» التي لا تعني شيئاً. لقد وعى الفنان رسالته منذ البداية، وصار عليه أن يمنح حياته للفن. وقد نجح في أن «يتدفق كالنهر ما بين ضفتي المصادفة والقصد، وينسكب في عمله..»، وكان يعي أنه «هذا العمل الذي يصل إلى الآخرين، والباقي إلى القبر». وقد بقي لنا منه أعماله الغنية حقاً.

إن أكثر ما يشدنا إلى هذه التجربة الغنية، هو الجانب الثالث المتمثل في غنى الذاكرة الأسطورية للحلاج، وقدرته على تفجير ينابيع أشكاله من هذه الذاكرة. ويستطيع أي متتبع لتجربته أن يعاين هذا التقمص للمادة الأسطورية في تجسيدات وتشكيلات لا حصر لها. فإضافة إلى ما يقوله هو نفسه عن أعماله، أنها «ليست.. إلا أساطير عامة، قديمة وحديثة»، وما يراه الناقد والفنان التشكيلي أسعد عرابي أن الحلاج هو «الذي أسّس أبجدية إلماحية ذاتية تستحضر أسلبات الفن المصري والكنعاني، والتي ذهب بها سليمان منصور أبعد من حدود الرسم وآلية الإملاء بالأسود والأبيض».. إضافة إلى هذه الرؤية النقدية، يمكن للعين المتابعة أن تلمس هذا القدر الهائل من المعالجات الأسطورية التي تجمع ليس الحضارتين الكنعانية والفرعونية فقط، بل تذهب إلى أساطير العالم القديم كله تقريباً، مستفيدة من معطيات ورموز البابلية والسومرية والهندية والصينية.

ربما كانت أبرز عناصر الأسطورة الحلاجية هي المرأة – الحصان، الوعل، الأفعى، الطير، الديك، الكفّ، العين، الفرس، المسوخ والآلهة الكنعانية مثل داجون. لكن الأسطورة التي لا تنفصل عن الواقع، بل تستلهمه، تظهر من خلال قوافل من النفي والتشريد الجماعي التي يتوحّد في مسيرتها الواقع بالتاريخ، اضافة الى رموز مثل الخيمة والأسلاك الشائكة، الكوفيّة والفدائي والشهيد والأم والخصوبة والطفل والمدينة (بخاصة القدس) والبيت والبرتقال والزيتون والشمس والقمر والحمامة والوحوش وآلات القمع والقيد المكسور...



لكن الشيء اللافت هو أن استخدام الحلاج للأسطورة، أو لرموز الأساطير ومفرداتها، لم يكن عملاً معزولاً عن ثورية الحلاج وواقعيته ووجوديته أيضاً. وفي هذا المزج الخارق بين الواقع والأسطورة، وفي القدرة على مزج المادة الحلمية بالرؤية الواقعية، في هذا المزج الخلاق لعناصر الطبيعة مع الوجوه البشرية، هذه العناصر التي يتطلب مزجها موهبة وخبرة كبيرتين، أقول في هذا كله تكمن معجزة الحلاج الفنية التي لم تقاربها أي تجربة في الفن العربي المعاصر.

لقد كانت ثورة الحلاج في خطوطه وأشكاله، في كائناته المستقاة من الميثولوجيا، هذه الكائنات الغريبة التي راح يشكلها ويوظفها في تكوينات درامية تعكس الكثير من صور الواقع الكابوسي حيناً، والحلمي حيناً آخر. وهو بهذا ظل يحاول خلق أسطورته الخاصة، المعبرة عن رؤيته لكل ما اختزنه من وقائع ومن أحلام وآمال بمستقبل أفضل. هذه الأسطورة التي سعى في سنواته الأخيرة، ومنذ العام ١٩٩٦، إلى تجسيدها في عمل يقارب الأعمال الملحمية الخالدة، سواء من خلال الملامح

والمفردات الأسطورية، أو عبر الخيوط الشفيفة التي تربط أجزاء العمل بعضها بالبعض الآخر.. (وقد شاهدها نخبة من الجمهور في الأردن، في عرض خاص بالفيديو، ضمن احتفالية مرور أربعين يوماً على رحيل الحلاج، في محترف الرمال).

إن لوحة «تجليات الحياة»، أو «ارتجالات الحياة»، هي في النهاية عمل ذي طابع ملحمي، وهو يجمع ملامح من تجارب الحلاج في مراحل مختلفة من حياته وتجربته الفنية. وقد وصفه البعض بأنه «أسطورة الحلاج»، فهو يضم عناصر كثيرة مما سبق ورأيناه في أعمال الفنان طوال عقود. وقد ظل عاكفاً عليه ومعتكفاً له، حتى أنه بات في سنواته الأخيرة قليل الخروج من محترفه، مخلصاً لمواصلة العمل في لوحته هذه، لا يعرف أين تنتهي. وأعتقد أن الحلاج أدرك في عمله هذا، أنه يصنع أسطورته، كما كان يعي أن هذه الأسطورة لا تنجز في أثناء حياة الفنان وخلال عمره، أو في فترة زمنية محددة، فهي تكتمل بالموت.. وطالما أن الإنسان لا يزال حيّاً، تبقى الأسطورة مستمرة، ومع موت الإنسان تكتمل أسطورته. فهل اكتملت أسطورته برحيله؟ إننا نأمل أن تجد هذه اللوحة، وبقية أعمال الحلاج، الدارس المتخصص الذي يقف على تفاصيلها وعوالمها الداخلية، والهواجس الأساسية التي تعبرعنها.

* * *

قبل شهور كنتُ في زيارته في «المعبد»، في صالة «ناجي العلي» الواقعة على ساحة «الميسات» في دمشق، وشاهدت المقاطع المنجزة من ملحمته التي أطلق عليها اسم «تجليات الحياة»، وكانت قد بلغت ما يقارب مائة وأربعة عشر (١١٤) متراً طولياً، وبعرض لا يزيد على نصف، وهي لوحة مفتوحة على صور الحياة وهمومها وعوالمها الواسعة والمعمقة.. ثم جلسنا نتحدث عنها وعن التصاقه بها وعن حياته الفنية كلها. في الأثناء حضر «شخص» راح يقنع الحلاج بضرورة إقامة معرض لعمله الملحمي هذا في بيروت.. ولم يكن الحلاج مستعجلاً، بل يبدو أنه كان مرتاباً في أهمية إقامة معرض فيما هو مستمر في العمل وبلا توقف، وربما يخشى التوقف!

نجلس معه ليحدثنا عن عمله الملحمي هذا، الذي كان مفترضاً دخوله موسوعة «جينيس» للأرقام القياسية، بوصفه أطول لوحة في تاريخ الفن.. فيقول إنه بعد أن استجاب للطلب وتقدم بصور عن لوحته، جاءت أحداث ١١ أيلول الأميركية لتوقف العمل على ذلك الاقتراح، كما يقول الحلاج. وهاهو منذ شهور يعاني آلاماً في يديه جراء العمل الطويل في ملحمته، لكنه سيواصل العمل فيها حالما تتحسن أحواله. وليست فترة شهور من التوقف عن العمل جديدة على الحلاج، فهو قد يتوقف سنوات، كما كان حاله قبل البدء بالملحمة المذكورة، لكنه سرعان ما يتدفق كالنهر.

◁ ما الذي تقوله لنا عن عملك الملحمي هذا، كيف تعيش معه؟

– هو عمل بدأت به في تونس، منذ عام ١٩٩٦، ولم أكن أعرف كيف سيسير، كما أنني لا أعرف الآن إلى أين سيصل. أسميته «تجليات الحياة»، أعني الحياة اليومية وتفاصيلها. ما أعرفه منه «خيط المسبحة»، أما حباتها، وعدد هذه الحبات، فهي تأتي كل في حينها. ولا أستطيع أن اصف العمل، خصوصاً وأنا ما زلت أشتغل عليه. حين أنتهي منه، يكون ملكاً للناس، وأنا واحد منهم، أنظر إليه بحياد. الآن هو مُلكي، وأنا مُلكه. قد أخرج إلى الشارع وألتقط وجهاً، فأعود وأرسمه. وقد أرسم من الذاكرة ما يتصل بتفاصيل القضية والصراع. والحياة والموت يتجادلان هنا كما الفرح والألم.

◁ هل يمكن القول بوجود خيط قصصي أو روائي (ملحمي) في العمل؟

– هناك بالطبع ما أسميته «خيط المسبحة»، ويمكن تسميته «الإيقاع» بتنوعاته، وليس الإيقاع المنفرد. هنا ثمة إيقاع بصري/ موسيقي. طبعاً كله بالأسود والأبيض. ولكني أشتغل على عمل موازٍ له بالألوان. وأنا متوقف الآن بسبب آلام يدي.

◁ لكن يبدو أنك تعمل فيه بانتظام منذ سنوات، فمتى تنتهي؟

– يظل الحديث عن هذا العمل ومصيره أمراً مؤرقاً، ويضع العقبات في طريق عملي، فأحياناً أعمل بتدفق وسرعة، وأحياناً أغيب عنه وأنشغل بسواه من أجل التغيير. وخلال فترة معينة أترك العمل وأظل أقرأ وأسمع الموسيقى، أو أسافر وأشاهد وأعيش بامتلاء.

طبعاً ليس لدي نظام خاص وثابت في العمل. لكن من عادتي أن أعمل من الساعة ٨ صباحاً حتى ٣ ظهراً. لكنني قد أعمل في أية لحظة تأتيني فيها صورة جديدة. وقد أرى في المنام حلماً، فأنهض وأرسم. وعموماً فالحد الفاصل بين خيالي في الصحو، وأحلام المنام، ليس واسعاً، لا فرق كبيراً بين الوعي واللاوعي. وأنا، كما قلت، أعمل بمزاج. فحين يكون المزاج حاداً وعنيفاً، يأتي العمل خشناً وقاسياً. أحياناً يكون الخط ليناً وناعماً مثل نغمة الكمان. وأعتقد أن التنوع في اللوحة الواحدة هو، في جانب منه، نتاج اختلاف المزاج.

◁ بخصوص ثقافة الفنان وقراءاته، ما مدى تأثيرها في توجيه عمله، وفي تجربته؟ وماذا تقرأ أنت؟

– بدأت القراءة في مرحلة إقامتنا في الريف، حيث لا وسائل تسلية سوى الكتاب. ومع القراءة بدأت الكتابة أيضاً. وفي حياتي وفني أسعى أن أفيد من الثقافة بمحاورها الثلاثة: الوعي المجرد، والوعي بالمجرد من خلال الكتب والمشاهدات، والحياة

اليومية. وقد أفدت منها جميعاً. لكني في ساعة العمل أنسى كل شيء، وأرسم تحت وطأة انفعال: حب، كره، غضب. لا أدخل العمل بحرفية، بل بمزاج، وللتعبير عن حالة. وأنت تعلم أنه مرت عليّ عشر سنوات تقريباً لم أرسم شيئاً. وحين يأتي مزاج الرسم، أعمل أكثر من أربع عشرة (١٤) ساعة يومياً.

فالثقافة مهما كان شكلها، شعبية أم ثقافة كتب وموسيقى، تدخل الحواس الخمس وتمتزج بها. تدخل في اللمس والبصر، في العين الداخلية والخارجية. الصور التي تأتي من الداخل مثل الحلم، حلم اليقظة، هي نتاج ثقافة ووعي بالذات. هذا الوعي لا يتشكل دون قدرات كبيرة في التعامل مع الحياة.

◁ يعني أنك مضطر لتوزيع اهتمامك، لتلتقط حركة العالم من حولك، وتحولها إلى فن؟

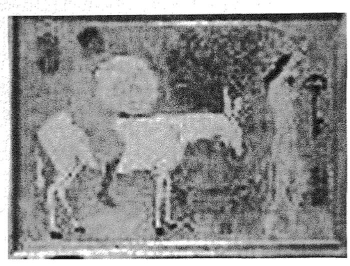
– لا. لا. معرفة العالم المحيط، بتفرعاته كلها، هي أداة أطل من خلالها على ذاتي. كما تنظر بالتلسكوب لترى أبعد الأشياء وأكبرها. ثم يتحول هذا إلى الميكروسكوب الذي يرى أصغر الأمور وأقربها.

◁ هل الفنان بؤرة يتجمع العالم فيها ويعاد إنتاجه؟ وما مدى مساهمة الثقافة في ذلك؟

– هذه مسألة صعبة جداً، تحتاج إلى علماء في علوم شتى لتحليلها، ولمعرفة أثر الثقافة في اللوحة، وقد لا يستطيع أحد القيام بها. فالتجربة الإنسانية، وتجربة الفنان، لا ترتبط بلحظة. أنا أحس أن ورائي تجارب البشرية منذ ملايين السنين. خذ هذه اللغة التي نتفاهم بها، كم من السنوات احتاجت لتتشكل؟ فما بالك بالتطور البيولوجي. إن أي طالب مدرسة الآن قد يعرف أكثر مما كان لدى أرسطو من معرفة. لكن العقل المنتج غير المستهلك. وهكذا، فالثقافة تنعكس في إنتاج الفنان بطريقة لا يمكن إدراكها. فهل يستطيع كاتب رواية الخيال العلمي– مثلاً– كتابة رواية دون الاطلاع على مجموعة من الاكتشافات؟ لكنه لا يكتب نظريات علمية. وهل تستطيع ثقافة الدنيا كلها أن تصنع فناناً من إنسان بلا موهبة؟ أو بلا أدوات تعبير؟ أنا لست الأدب أو الفلسفة التي قرأتها. أنا مجموع قراءات وتجارب. وقراءتي جاءت نتيجة نهم معرفي، وبحث عن المتعة، وليس لأخدم لوحتي.

◁ لكن معرفتك بحضارة معينة، بثقافتها وأساطيرها، قد يبرز في لوحتك، والدليل بروز علامات من الحضارة الفرعونية في أعمالك، كما لو كنت فناناً مصرياً؟

– قلت لك إنني قضيت خمسة وعشرين عاماً في مصر، وساهمت مصر في تشكيلي. والتأثير المصري بارز في عملي. بل أنا أحس أنني مصري أكثر من بعض المصريين. فقد درست جوانب كثيرة من الحضارة الفرعونية، بدءاً من طريقة تصفيف الشعر، إلى الصيد والزراعة وصناعة الخمور والنسيج والبناء



والعمارة والرياضيات والقصص.. قضيت منها خمس سنوات في الأقصر أشاهد وأدرس: مقابر الدير البحري، مقابر الملوك والأمراء، معابد جنائزية، مكتبات ومتاحف مثل (المتروبوليتان) و(البريتش ميوزيم).

◁ والميثولوجيا هذه، ماذا تركت فيك من آثار؟

– أعتقد أن الشعور بالنفي أيقظ في خيالي (الحدوتة) مع الأماكن والأجواء التي كانت تروى فيها، وعلاوة على حبي لمعرفة تاريخ العالم، كان لدي حب معرفة التراث. وقد عرفت العالم القديم بحضاراته البعيدة والقريبة، في أماكن متفرقة من العالم، قبل معرفة تاريخ بلدي وحضارته. وعندما عرفت الميثولوجيا الخاصة بأرض فلسطين، وجدتها بؤرة التقاء حضارات الشرق القديم، فقد كان ثمة تيار ثقافي يربط المنطقة كلها على مدى التاريخ. وعندما اجتمعت الهيروغليفية والخط المسماري ولدت أول أبجدية في العالم، أبجدية رأس شمرا. وحين درستُ التوراة والدراسات التوراتية، اكتشفت أنها هي التي قامت بالعزل التاريخي لفلسطين. وقد استوعبت الحضارات الفرعونية والآشورية والكنعانية وسواها، وحاولت الإفادة منها، لأن معركتنا مع الصهيونية تحتاج إلى أن نوظف كل أدواتنا فيها.

◁ بعد هذه الجولات والرحلات «الثقافية»، من هو الحلاج الشخص والفنان؟

– أنا ابن الحياة، ومع الحياة النابضة بتناقضاتها الكلية، أمضي فيها غير عابئ بمصيري الشخصي، ويهمني الهدف الذي رسمته أو ارتسم لمجمع الأمل الجماعي. وقفت ضد التيارات الغريبة في إنتاجي، ولم أرفض استيعابها، فتعلمت من كل شيء، من كل الأساليب. انفعالاتي ووعيي هي النار التي تشكل المادة ما بين المطرقة والسندان.

◁ دعنا نعود إلى الطفولة الأولى، البيت الأول والبيئة

الأولى، وما ظل منها في تجربتك؟

- تعتبر هذه الفترة موضوع أحاديث كثيرة لي، كما كانت موضوع مذكرات كتبتها وفقدتها في التنقل بين العواصم، القاهرة وبيروت ودمشق وسواها من عواصم العالم. والآن، أحاول أن أتذكر قريتي ومعالمها، فقد كنا نسكن على طرف قرية «السلمية»، وقد اكتسبت تلك المعالم طابعاً أسطورياً بسبب البعد عنها زماناً ومكاناً.

أتذكر شجرة السدرة في الحي، الشجرة التي كان الناس يجلسون تحتها ويتسامرون. هذه الشجرة تكتسي الآن غلالة من الأساطير، إلى درجة أنني في يوم من الأيام كنت جالساً في حضن تمثال في الأقصر التي تعد أغنى منطقة في العالم بالآثار، وكنت أقرأ كتاباً عن الفراعنة لـ«بريستيد» هو «فجر الضمير»، حيث كنت غارقاً - تلك الأيام - في الفرعونيات، دراسة ورسماً وعيشاً، وقد قضيت خمس سنوات وأعتقد أنني لم أشاهد سوى القليل من تلك الثروة الآثارية والفنية، كنت أقرأ وأسمع مطارق الفراعنة، داخلاً في نسغ الحضارة، وفجأة سمعت غناءً فلسطينياً. ثم انقطع المشهد و.. رأيت تلك الشجرة. كانت جذورها تبدو مثل حبل سرة يمتد بيني وبينها. فكتبت رسالة إلى الشاعر عبد الرحمن الأبنودي، قلت له فيها إن عليه، إذا أراد كتابة أغنية وطنية، أن يكتب للناس عن تراب مصر وشجرها، وعندها سيحبون مصر.

أعود وأتذكر البيارات، الحرب، ظهور دولة إسرائيل، والهجرة والتشرد والانتقال.. هذا كله جرى تغليفه بغلالة الأسطورة. اختلف كل شيء. وهنا أتذكر قرية مصرية عشت فيها فترة، ثم غبت عنها سنوات، وحين عدت إليها لم أعرف منها شيئاً، كانت القرية التي عرفتها تختلف.. تحولت القرية في رأسي إلى مجموعة من الأساطير. وهكذا كانت شجرة السدرة والقرية، ويبدو أنها كلما ابتعدت، ولدت من جديد، واكتسبت معاني جديدة.

◁ ماذا عن البيت الأول، أعني الظلال والطين والغرف والجدران، وما ظل منها في عملك؟

- كما قلت لك، لقد تحدثت كثيراً عن هذه العوالم، وقد رسمت ونفذت الكثير من أعمالي بوحي منها، وليس بتصويرها كما هي. فأنا عندما رسمت الجدران، أو شجرة التوت في الحوش، ونصف البرميل الذي يصل الحارة بالبيت، أو الحيطان بيننا وبين الجيران، أو الأبواب والشبابيك، هذه كلها أخذتها وصغتها في صورة جديدة، في حركة طائر حيناً، وحيوان غريب حيناً آخر.

هنا أتوقف لأقول لك، إن المهاجر الذي يهاجر بإرادته يختلف عن المطرود، فالمهاجر إرادياً يمكن أن يرتد إلى الطفولة حين تحاصره حياة المهجر (المنفى)، ويصاب بالحنين، والذين يصبحون أغنياء يصيبهم حنين لأيام الفقر. أما المطرود من بيته ومن وطنه عنوة، فهو تلاحقه الأمكنة الأولى التي طرد منها، وتسكنه. وهناك وجه اجتماعي للمسألة، هو الذي يلهب المخيلة (مثل ذكريات المكان، طيوره، رماله، أمطاره، الحكايات والحواديت من الجدات..) كلها تجعلك تحلم وأنت مستيقظ. كما أن هذه العناصر هي التي تركب الأسس البصرية. فالشيء البعيد زماناً ومكاناً يترك ظلالاً مختلفة حتى تعود وتراه ثانية.

◁ ماذا كنت ترسم في طفولتك؟

- كأي طفل، بدأت الرسم كنوع من اللعب، في البيت والمدرسة. بعد العام ١٩٤٨، بدأت رحلة التشرد بأثر النكبة، الرحلة التي أخذتنا من «سلمة» إلى يازور واللد ورام الله ثم عمّان وسورية ولبنان، ثم استقرت العائلة في ريف مصر، وهناك كان طين النيل أول مادة متيسرة للعب، فرحت أصنع منها التماثيل. وقد وجدت تشجيعاً في المدرسة يزيد على تشجيع الأهل والمحيط، رغم الأمية المنتشرة آنذاك.

ففي المدرسة، وفي أثناء تعلمنا الحروف العربية، وصلنا حرف الياء الذي ذكرني بالبطة فرسمتها. ومرة رأيت راعياً ينحت خشبة ويصنع منها عنزة، فأخذت أقلده، لكن بالحجر. وفي المرحلة الإعدادية أخذت أرسم وأكتب في مجلة الحائط. ثم بدأت أرسم ما يطلبه الجيران مني، وحين توافرت لي مواد للرسم، أخذت أتعلم كيف أشد القماشة على الخشب، ورحت أخرج إلى الطبيعة وأرسم الأشجار، بوحي من أشجار بيتنا في فلسطين: سور وعليه شجر. أو أرسم نهراً يتلوى بين الحقول، وغروب الشمس.. الحظائر والحقول، أطفال القرية وهم يلعبون في الترعة. هذه كانت الرسومات الأولى. رومانسية طفل في الثالثة عشرة من عمره. وفي مسابقة كلية الفنون الجميلة، طلبوا منا أن نرسم الصيف والتصييف في الريف، فرسمت أولاداً يركبون الجواميس، فسألني الأستاذ كيف ترجمت الماء هكذا؟ وكان معظم الطلاب قد رسموا البحر والسابحين بالمايوهات.

أتذكر.. منذ المرحلة الإعدادية، بدأت ذاكرتي البصرية تبدو لي أقوى من ذاكرتي اللغوية والسمعية. وحين كنت أحفظ قصيدة، كنت أحفظ صورة حروفها أكثر من صوت هذه الحروف. وحين أنظر في وجه ما أحفظه، وحين يغيب عني أرسمه. وفي المرحلة الثانوية بدأت أرسم وأصنع تماثيل وأبيعها للمعارف والجيران الذين كنت أشعر أنهم يشجعونني بذلك. ثم تساءلت: لم لا تكون هوايتي هي مهنتي؟ وقررت دراسة الفن. تقدمت لمسابقة دخول كلية الفنون الجميلة، وبعد النجاح في المسابقة قررت دراسة النحت، لأنني شعرت أن في إمكاني مزاولة الرسم دون دراسة. وبدأت رحلة النحت.. وأذكر أن والدتي كانت تحضّر لي الطين، تدقه وتخلطه بالتبن، وأقوم بصنع تماثيل منه.

◁ ثمة دور مهم للوالدة في عملك إذن؟

– كان دورها مهماً فعلاً، فإضافة إلى تحضير المواد، كان لها دور «إعلامي»، فهي التي كانت تخبر الناس بعملي، وتساهم في جعل المحيط يتقبّلني. في المقابل، أتذكر أنها لم تكن تتورع عن استعمال تماثيلي لأغراض أعتبرها تافهة، من ذلك أنها استعملت تمثالاً لرأس شخص من الجيران لترد به الباب كيلا ينغلق. طبعاً تكسر الأنف! وفي هذه الفترة، كنت أرسم من ذكريات الحرب التي كنّا نتذكرها أمي وأنا.

◁ وكلية الفنون، ما الذي قدمته لك، غير ما تجده في الكتب؟

– في الكلية، غرقت خمس سنوات في تدريبات للسيطرة على الطبيعة بكل ما فيها، الإنسان، الحيوان، الطيور.. في عام ١٩٦٨ بدأت الدراسات العليا في (الأقصر)، وبدأت أنتج في حقول فنية متعددة: نحت سيراميك، نحت خزف، حفر على الخشب، رسم بالزيت والأكواريل..الخ. وفي هذه الفترة أخذت أكثف قراءاتي في الفن والسينما والمسرح والتاريخ، وقضيت فترة في رحاب التاريخ الفرعوني. وكنت أسافر، وأزور المتاحف. ثم حصلت على منحة تفرغ للعمل الفني من وزارة الثقافة المصرية، واستمر ذلك حتى بداية حكم السادات، حيث التحقت بالمقاومة الفلسطينية، وأخذت أعمل بالتوازي مع العمل السياسي، فكانت مرحلة البوستر التي حملت تعبيراتي الخاصة. وتركت النحت الذي يحتاج إلى استقرار وإمكانيات مادية، وانتقلت للعمل بالحفر على الخشب والطباعة والرسم. وقد تنقلت بين لبنان والأردن، وانتهى الأمر بي في دمشق حيث أنا الآن.

◁ ومرحلة الملصق.. هل بدأت مع مرحلة بيروت والمقاومة، أم قبلها؟

– قبل مرحلة بيروت بدأت بالعمل الفني ذي الملامح الفلسطينية. فتكويني الوطني والقومي بدأ يتشكل منذ طردنا من فلسطين، حين كان عمري عشر سنوات. وفي مرحلة تالية بدا الملصق لي بوصفه رسالة بصرية سياسية/ وطنية. بسيط، سريع الوصول، ويحتفظ بقيمة فنية بعد توصيل الرسالة. وقد كنت دائماً أمزج في العمل بين الرسالة والقيمة الجمالية، وأدعو إلى ثورة في الشكل لا في المضمون.

◁ ولكن كيف تفصل بين الشكل والمضمون، وأنت تمزج الرسالة بالقيمة الجمالية؟

– أعتقد أن الموضوع موجود في الشارع ومتاح للجميع. وعند تحويله إلى عمل فني يتحول إلى مضمون. أما الشكل فهو الذي يمكن، بل ينبغي تجاوزه إلى شكل جديد. الموضوع الواحد يمكن أن يتناوله فنانون كثر، والذي يختلف هنا هو الأسلوب والشكل. وللوصول إلى التفرد، ينبغي أن يمر العمل في شبكة هائلة من نقاط الوعي والرؤية.

◁ أريد معرفة مدى قدرة الفنان الذي يرتبط بالثورة على تجاوز الأشكال القديمة، وتفجير أشكال جديدة، مع أن المقاومة تدعو للالتزام؟

– لم تكن الثورة الفلسطينية كالثورة الروسية، فهذه الثانية كان لها برنامج ومشروع ثقافي يغطي جوانب كثيرة من الحياة. وكان عيب الفنان في الدول الاشتراكية أنه يخضع رؤاه لوسائل تربوية حزبية، في حزب لا يعي معنى الفن ولا يحس به. أما في الثورة الفلسطينية، فلم يكن مثل هذا العمى الأيديولوجي. فهي ثورة تحرر وطني، وقد شكل فنانوها ما يشبه الأوركسترا المتناغمة. وإذا وجد فنانون ملتزمون فقد كان التزامهم ذاتياً. وحينما يسألني أحد: هل عملت مع الثورة؟ أجيب أنني كنت جزءاً من الثورة، ولم أشتغل معها. وحين تقف الثورة، تبقى لي ثورتي الخاصة.

◁ في جانب من عملك نشعر بوحدة عناصر الوجود، الإنسان والحيوان والطبيعة، أهو التصوف، أم ماذا؟

– ربما كان لأن اسمي الحلاج (يقهقه). وقد قرأت الكثير من المتصوفة. طبعاً لست وحدي من قال بوحدة الوجود. كثيرون قالوا بها. وهذه الوحدة في وجداني وإحساسي. خذ هذين المشهدين: قبة تحتها بشر وحياة، وقبة أخرى في الصحراء حتى لا ظل لك. في كلا الحالين أنت نفسك. في معرض أقيم في تونس، قال لي البعض إنني الوحيد الذي تمثلت شعار المعرض عن شمال إفريقيا، وحين تأملت عملي، وجدت أنني رسمت إفريقيا دون تخطيط.

◁ هل لأن إفريقيا ومناخاتها حاضرة فيك؟

– بل لأنني كنت هناك، المكان فرض نفسه. أنا في تونس مختلف عني في دمشق. ولو ذهبت وعشت في الهند لأصبحت فناناً آخر. الفنان ابن زمانه ومكانه. ومهما استسلمت لمخيلتي، يظل للمكان تأثيره. في منطقة الزبداني، وجدتني مرة أرسم الطبيعة، أنا الذي لم أفكر برسمها أبداً. رسمت الصخور والشجر والعشب والأولاد الذين كانوا يلعبون في المعسكر. ورسمت الولد الذي يركب العصا حصاناً. في المرسم أكون وحدي، وأعمد إلى مخزوني. خارج المرسم أكون تحت تأثير المحيط.

الأثر الفني بين الفنان والمتلقي



«كل صورة عظيمة ترينا شيئا نبصره بالعين مع شيء ندركه بالبصيرة، فهي تجمع بين البصر والبصيرة» **الكسندر اليوت**

عبدالمنعم الحسني★

عندما نتحدث عن الفنون البصرية لا نملك إلا أن نجدها وسطا بين إبداع الفنان وتذوق المتلقي. ذلك أنه إذا سلمنا أن وجود المبدع حتمية أساسية لوجود الفن، فانه كذلك لا يمكن لأي عمل فني أن يترك أثرا بدون وجود متلقين يحكمون على جودة هذا العمل الفني، وإلا لما بقيت الأعمال الفنية الخالدة عبر الأجيال المتعاقبة. إلا أن الفنان رغم أنه لسان عصره، فهو سابق عليه في كثير من الحالات، فهو دائما من يصنع الجديد والمختلف. الكثير من المعروضات العظيمة في بدايتها كانت مستهجنة من المتلقي ولم تلق استحسانا وإعجابا إلا في مراحل متقدمة من عمر هذه الأعمال الفنية.

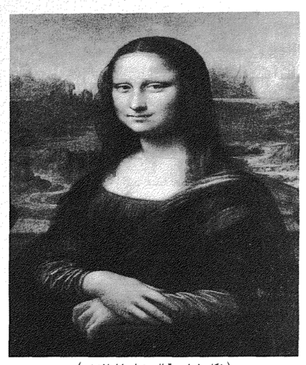
★ أكاديمي وفنان من سلطنة عمان

يحاول هذا المقال أن يسلط الضوء على الأثر الفني الذي يتركه العمل الفني. أو بمعنى آخر أين يقف العمل الفني بين إبداع الفنان وتذوق المتلقي؟ ومن يحكم الآخر وعلى ماذا يحتكم الاثنان؟!

مصطلح العمل الفني:

قبل أن نتطرق إلى الأثر الفني بين المبدع والمتلقي علينا بداية توضيح بعض المفاهيم المتعلقة بالفن والعمل الفني. فكثيرة هي التعاريف التي أطلقت على الفن ومعظمها مستمدة من القواميس الإنجليزية والأمريكية(١). ويأتي هذا التنوع نظرا لموسوعية الكلمة وارتباطها بفروع علمية مختلفة كالفلسفة وعلم النفس والجماليات بل وحتى التاريخ. فالفن مرتبط بالأنشطة الإنسانية المختلفة. وقد قامت كل الحضارات البشرية بلا استثناء على اختلافها وتعددها وتنوع مراحلها بإنتاج أشياء لها وقع خاص على نفوس أصحابها. والسؤال الأبدي الذي يتكرر دائما هو لماذا قامت كل هذه الحضارات بإنتاج هذه الأشياء التي أعدت أعمالا فنية راقية فيما بعد كعجائب الدنيا السبع؟ هل فقط لأغراض نفعية بحتة وما يتضمنها من استعراض للقوة وفرض للسيطرة ومحاولة البقاء وتحدي الموت بالخلود: هذه الفكرة المجنونة التي سيطرت (ولاتزال) على الكثير من الفنانين والمبدعين. أم أن هناك دافعا نفسيا آخر لهذا المبدع عبر مراحل التاريخ المختلفة في التعبير عما يعتمل في داخله من خلجات نفسية ومكنونات عميقة.

تؤكد الدراسات النفسية الحديثة في أن كلا منا يحمل في طياته العميقة بذرة فنية. فالانسان موهوب بالفطرة، ولكل منا موهبته الخاصة، في الشعر، في الرسم، في الموسيقى، في الطبخ، في النجارة، في الحدادة وفي كل أنشطتنا الإنسانية فالفن محبوس في أعماقنا. فاذا لقيت هذه البذرة التوجيه السليم



(شكل ١: لوحة المونوليزا لدافنشي)

نمت وترعرعت. فالفرق إذن بين الفنان وأي شخص آخر هو أن الأول يطور استعداداته الذهنية والعاطفية والمهارات اليدوية لإنتاج شيء كامن في ذواتنا(٢) .

العمل الفني
بين الشكل والمضمون:

تتركز الاختلافات –حسب نوبلر (١٩٨٧)– في تعريف الفن إلى محورين أساسيين، حيث يرى أصحاب المحور الأول أن العمل الفني هو «وسيلة للتعبير ومحاولة لإيصال الأفكار والخلجات النفسية»(٣). أكد على هذا الاتجاه الكاتب الروسي الشهير تولستوي في كتابه ما هو الفن (١٨٩٦). يشدد أنصار هذا الاتجاه على مطابقة الأنموذج للوحة المرسومة أو المصورة أو المنحوتة. فجودة اللوحة هنا تتحدد بمدى مطابقتها للواقع الحياتي سواء في تصويرنا للأشخاص أو الطبيعة. يقول تولستوي في ذلك:

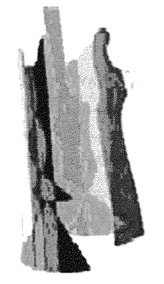
الفن هو أن يثير المرء في نفسه شعورا سبق أن جربه إذ يثيره في نفسه، يعمد إلى نقل هذا الشعور بواسطة الحركات أو الخطوط أو الألوان أو الأصوات أو الأشكال المعبر عنها بالكلمات، بحيث يصبح جزءا من تجربة الآخرين، وهذا هو فعل الفن(٤).

بينما يركز المحور الثاني على أن الفن هو تصميم شكلاني يسميه رائد هذا الاتجاه وهو الإنجليزي كلايف بل (١٩١٣) الشكل الدال .(Significant form) لذا فقد جاء ثورة على الفن التقليدي التعليمي. يقول كلايف بل في ذلك:

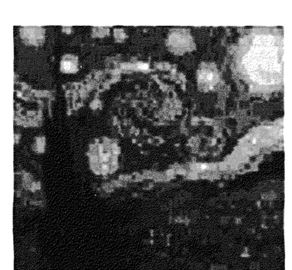
(...) إن الأشكال إذ تنتظم وتجتمع وفقا لقوانين معينة مجهولة وغامضة، تحرك مشاعرنا فعلا بطريقة معينة؛ وأن مهمة الفنان هي أن يجمعها وينظمها بحيث تحرك مشاعرنا. هذه التجمعات والتنظيمات هي ما أطلقت عليه على سبيل التيسير ... اسم «الشكل الدال» ٥. ignificant Form

إذن أنصار الاتجاه الأول يركزون على الجانب التعبيري التوصيلي للعمل الفني؛ بينما يؤكد أنصار الاتجاه الثاني على الجانب التشكيلي للعمل الفني. لكن هذا ليس معناه -كما يرى البعض- أن النظريتين متناقضتان بالضرورة. ذلك أن لكل هدفه. فالاثنان يتفقان على أن صورة الجيوكندا (ابتسامة المونوليزا) لدافنشي عمل فني عظيم. لكن سر عظمته بالنسبة لأصحاب الاتجاه الأول تأتي من خلال قدرة الفنان على إيصال ونقل المشاعر إلى المشاهد كما جربها الفنان عبر إتقانه لدقة تفاصيل الأنموذج (وجه المرأة). بينما يرى أنصار الاتجاه الثاني أن سر عظمة اللوحة تكمن في قدرة الفنان على تجميع الشكل وتنظيمه وفقا لقوانين معينة بحيث تحرك مشاعرنا تجاهها (انظر شكل٦: ١).

يرى متذوقو الفن أنه من الضروري أن يشتمل العمل الفني العظيم على العناصر الشكلانية الدالة والتعبيرية التوصيلية في نفس الوقت. فالأشكال تنعش ذاكرتنا المليئة بالأشكال المشابهة كالدوائر والمثلثات والمربعات وغيرها، هذه الأشكال لها رموز تعبيرية توصيلية أقوى من مجرد المحاكاة



أشكال لمان ري



الليل المكوكب لفان جوخ



برج ايفل لدوسنييه

(شكل ٢: الأشكال لها رموز تعبيرية)

الشكلية التقليدية للعناصر والأشكال كما هي في الوقع وان تكن غير مباشرة في بعض الأحيان(٧) (انظر شكل: ٢).

الفنان بين القصدية والتقنية:

إذن قد يكون العمل الفني وسيلة لإيصال الأفكار أو مجرد تنظيمات شكلانية لكن الأهم أن يكون الاثنان معا. ويقف المبدع هنا ليحدد ماذا يريد من عمله الفني؛ أو ما هو الأثر الذي يريد أن يتركه في المتلقي؟

من هنا كان لابد أن يختار أدواته بناء على هدفه أو مقصده الفني وليس العكس. معنى ذلك أن يحدد الفكرة أولا ومن ثم يفكر بالتقنية المناسبة لتنفيذ الفكرة. أبسط الأمثلة هنا يمكن أن نطلقها على لوحات ومنحوتات بيكاسو. حيث تعددت أساليب هذا الفنان من الواقعية الجديدة إلى المستقبلية والتكعيبية والتجريدية أو السريالية وغيرها. بل انه أحيانا يمزج بين مدارس فنية مختلفة في لوحة واحدة لإنتاج تجربة جديدة وخلق إيقاع مغاير. انظر إلى الوجوه في لوحة الجورنيكا الشهيرة وما تحمله من قساوة وألم وتعاسة بتكعيبات مختلفة لتبين فظاعة الحرب وقسوتها. ولاحظ دقة الخطوط وانسيابها في تصويره للفتاة ذات القلادة (انظر شكل: ٣). قس على ذلك عددا كبيرا من الفنانين مثل سلفادور دالي وتجاربه ومندريان وكاندنسكي ومان ري. إذن القصد سابق للتقنية وليس العكس.

بناء على ماسبق يحاول ناثان نوبلر أن يقدم تعريفا شاملا للعمل الفني بأنه:

نتاج إنساني يملك شكلا أو نظاما معينا، ويقوم بإيصال التجربة الإنسانية.. ويتأثر بالتحكم الحاذق في المواد المستخدمة في بنائه من أجل إبراز الأفكار الشكلية والمعبرة التي يود الفنان أن يوصلها إلى الآخرين(٨).

أين الجمال في العمل الفني؟

نرى أن التعريف السابق لنوبلر يخلو من كلمة الجمال والتي دائما ما تقرن بالعمل الفني لدى الكثيرين. ذلك أن العديد منا يرى أن العمل الفني لابد أن يكون جميلا. لكن بعض الأعمال التي يشاهدونها والتي أقر متذوقو الفن والنقاد بعظمتها ليست جميلة بنظرهم؛ فهي تبدو قبيحة أو تشعرهم بالخوف أو الانزعاج أو حتى الغثيان. فهل معنى ذلك أن هذه الأعمال لاتعد أعمالا فنية؟ يرى نوبلر أن السؤال الذي يجب أن يطرح هو ما المقصود بكلمات مثل قبيح أو جميل؟ (انظر شكل: ٤).

لو جئنا لمعنى الجمال نجد أن هناك مفهومين أساسيين لهذه الكلمة. الأول يرى أن الجمال يكمن في استجابتنا الذاتية بفعل إثارة خارجي. بمعنى أن الإحساس بالجمال موجود في ذواتنا، لكن تأثرنا بشيء ما جعلنا نشعر بالجمال. فهذا الجمال ليس موجودا في الشيء وإنما يكمن فينا.

أما المفهوم الآخر فيقول إن الجمال موجود في الشيء (خارج ذواتنا) أو كما يسميها نوبلر التجربة نفسها. وعندما تلتقي التجربة الذاتية بالشيء هي التي تثير فينا الحس بالجمال. يؤكد على هذا المفهوم الكسندر اليوت بقوله:

فالرائعة [العمل الفني] يجب أن تؤخذ كاملة إلى أعماق الوعي ويعاد خلقها هناك من جديد. فهي تسطع في حجرات القلب المظلمة. ان المعرفة المجردة قد تلتقط من أي مكان، أما الفهم فلا يأتي إلا بالتجربة ويفترض بالرائعة أن تكون تجربة. وما لم يجربها المرء فانه لن يفهمها(٩).

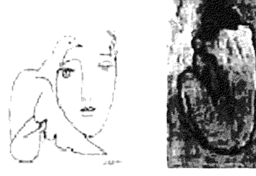
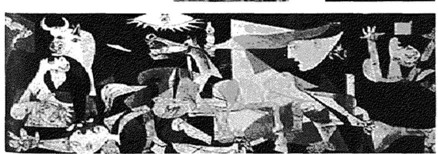
يؤكد الكثير من علماء النفس على المفهوم الثاني الأشمل؛ فالجمالية في العمل الفني لاتأتي من ذواتنا فقط لأن ذلك يلغي دور المبدع الذي صنع اللوحة بشكل معين وتكوين وتركيب وأدوات معينة

ليستثير بها بصر المشاهد وبصيرته.

لنرجع إلى معاني كلمات مثل جميل وقبيح وهل يمكن أن تطلق على العمل الفني؟ نجد أن هذه الكلمات إنما تستقي مدلولاتها من الصور الراسخة في أذهاننا ونظم جمالية سابقة ارتبطت في شاشات عقولنا بمقاييس جمالية سابقة. هذه المقاييس الجمالية تختلف من شخص لآخر وتتشكل عبر تراكمات وخبرات وتجارب يمر بها الإنسان. أما ما هو جديد فانه يربك هذه النظم الجمالية ونادرا ما يضمها تحت المقاييس السابقة. لذا فان المتلقي حين يشاهد العمل الفني وفي ذهنه النظم الجمالية المتوارثة فانه يفرض على نفسه قيدا أو حاجزا يسببه له رؤيته المتوارثة عن الجمال، وبالتالي فان قراءته للعمل الفني تصبح ناقصة، بدون وعي منه(١٠).

إذن لاحظنا هنا أن الجمال أو القبح كلمات ليست مرتبطة بالفن إلا بقدر ما هو شخصي جدا، فما هو جميل بالنسبة لي قد لا يعد كذلك بالنسبة لشخص آخر. من هنا نرى أنه من الضروري للفنان المبدع ألا يتأثر بما توارثه عن أفكار الجمال أو ما يعرفه جمهوره عن الجمال؛ لأنه بذلك يفرض على نفسه قيدا يأسره عن الانطلاق في كل ما هو جديد ومذهل ومؤلم أو مزعج أحيانا(١١). يحاول الفنان المبدع أن يصنع تجربة عن طريق خبرته الذاتية وفهمه ووعيه لمعطيات المكان والزمان ومن ثم الاستخدام الواعي للأدوات الفنية لتتم في النهاية استثارة المشاهد بالعمل الفني. في ظل ذلك وكلما كان الفنان واعيا لقراراته واضحا ومحددا لأهدافه وأفكاره بعيدا عن التأثر بمغريات الفن الأبدية والمتمثلة في المال والسلطة والمجد والشهرة والتباهي(١٢) انتج فأبدع. هذا الإبداع قد يوصله إلى مكانة راقية في التاريخ الإنساني وقد لا يصل أبدا؛ لكنه في كل الأحوال يشعر مع نهاية كل لوحة بفرح طفولي يغمره هذا الفرح هو الاستجابة الذاتية للعمل الفني. أما إذا كانت معروضاته إرضاء للآخرين أو استجابة لطلبات المتنفذين دون وعي أو إفراغ روحي من الفنان على العمل فان النتائج عادة ماتكون وخيمة والعمل لا يعدو كونه عرضا هزيلا مصطنعا.

لكن هل معنى ذلك ألا نعبأ بالمتلقي ونرمي كل ما يقوله دون التفاتة؟ قلنا من البداية أن الفنان بدون متلق يكون غير معترف به. والفنان كالأطفال يفرح بما أنجز ويحب أن يشاركه الآخرون. فالفطرة الإنسانية (الطفولية) تحتم عليه عرض أفكاره على الناس لسماع آرائهم سلبا كانت أم إيجابا. ولكن السؤال هنا هو من هو المتلقي الذي نستمع إليه ونحتكم لرأيه؟

(شكل٣: نماذج مختلفة من أعمال بيكاسو)

العمل الفني

بين المتذوق والمتفرج:

الفرق بين التذوق الفني والفرجة العابرة كما يسميها مصري حنورة (٢٠٠٠) أن التذوق الفني هو «عملية تقويم لمادة معروضة من طرف على طرف آخر، أي أنه استجابة تقويمية تحمل المتعة من قبل المتلقي لأحد الأعمال الفنية»(١٣). أما الفرجة العابرة فهي التلقي الاستهلاكي للعمل الفني فتعرضه هنا إنما يكون عبارة عن انفعالات شخصية لحظية عابرة لا يعتمل فيها العقل ولا تختمر فيها العاطفة(١٤). فما يهم الفنان هو رأي المتذوق الفني وليس المتفرج العابر.

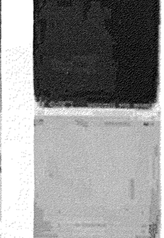
ذكرنا منذ البدء أن كلا منا يحمل في ذاته بذرة فنية، ولكن نتفاوت في ري هذه البذرة بالماء لتنمو وتزهر. فمنا من يواصل ريها ويعنى بزرعها وصقلها وتقليمها والمحافظة عليها باستمرار؛ وهذه مرتبة الفنانين. ومنا من يعنى بها في فترات وينساها فترات أخرى. وهذا قد يكون متذوقا للأعمال الفنية. ومنا من يتركها دون عناية فلا يتأثر بما يرى إلا في حدود سطحية جدا غالبا ما تكون متأثرة بانفعالات شخصية ويتلقى العمل الفني بالصدفة وليس قاصدا عامدا كما هو الحال بالنسبة للمتذوق الفني. إذن المتذوق الفني يأتي وهو يملك استعدادا نفسيا وذهنيا للتلقي. والمبدع هو أول متلق لعمله وبالتالي أول متذوق له. فبعد اختمار التجربة وتنفيذها تبدأ عملية التذوق الفني للعمل. وهي واحدة من أهم المراحل التي يراعيها الفنان قبل أن يخرج العمل للناس. ذلك أن المبدع في هذه المرحلة يقوم بالمراجعة الشاملة للعمل الفني فيقوم بالتعديل والإضافة أو الحذف أحيانا.

حدد علماء النفس من هو المتلقي (المتذوق) الذي يمكن الركون إلى آرائه لكن حتى هذا المتلقي يختلف في خصائصه. فهناك المتذوق المتخصص والمتذوق الواعي لمسارات الفن المختلفة والمتذوق الذي تسوقه بذرته الفنية الطفولية ولكن خبرته الثقافية وتجربته الحياتية لا تزيد عن تحصيله الدراسي دون الإطلاع. برغم هذا التفاوت يرى علماء النفس أن مبادىء التذوق تظل واحدة في حالة انه جاء قاصدا وليس مجرد عابر. ويمكن الإفادة فيما يطرحه من أفكار أو آراء أثناء استمتاعه بالعمل الفني. فعملية التذوق الفني تتم بمحاولة المواءمة بين الميول

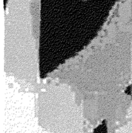
كاندنسكي



دالـــي



لارنكـــا



برانـــدت

(شكل ٤: من التقاء التجربة الذاتية بالشيء ينتج الإحساس بالجمال).

العاطفية لدى المتذوق وإيقاع العمل الفني(١٥) (انظر شكل: ٥).

هنا ينبغي الإشارة إلى أنه بقدر تعدد الآراء في العمل الفني وتعبيراته الدلالية كلما كان أكثر خصوبة من العمل المباشر والبسيط حتى وان كان الثاني يحظى بعدد كبير من المعجبين (المتفرجين وليس المتذوقين للعمل الفني).

تحدث هذا المقال عن الأثر الفني بين الفنان والمتلقي. وفي سياق الحديث عن الأثر الفني تم تحديد مفهوم العمل الفني كوسيلة للتعبير وإيصال الأفكار من جهة وتصميم شكلاني من جهة ثانية. يقوم بالعمل الفني مبدع له خصائص نفسية وذهنية وفكرية يحاول التعبير عنها وترجمتها عبر لوحات فنية بتقنيات مختلفة تعتمد على قصدية (أو الهدف) العمل الفني. والمبدع هو أول متلق لعمله الفني وأول متذوق له: بعد ذلك يتم عرض العمل على المتذوق الفني، غير المتفرج، الذي يمكن الركون إليه والإصغاء إلى أفكاره وتعليقاته. وهنا يختلف المتلقون باختلاف مستوياتهم الثقافية والاجتماعية والفنية لكنهم يتفقون في محاولة فهم أسرار العمل الفني الذي كلما جاء جديدا خصب المعاني والأفكار زادت قيمته الفنية ولو بعد حين.

الهوامش والمراجع:

١- نوبلر، ناثان (١٩٨٧) حوار الرؤية: مدخل إلى تذوق الفن والتجربة الجمالية، ترجمة فخري خليل، بغداد: دار المأمون، ص: ٣٣.

٢- المرجع السابق، ص: ٣٤.

٣- المرجع السابق، ص: ٣٣، انظر كذلك حسن محمد (بدون سنة)، مذاهب الفن المعاصر، الشارقة: مركز الشارقة للإبداع الفكري.

٤- نوبلر، مرجع سابق، ص: ٣٣-٣٤.

٥- بل، كلايف (٢٠٠١)، الفن، ترجمة عادل مصطفى، بيروت: دار النهضة العربية، ص: ٤١.

٦- كل الأشكال المعروضة في هذا المقال مأخوذة من http://www.artcyclopedia.com/

٧- انظر عيدابي، يوسف (٢٠٠١)، مرايا الرؤى في شأن بلاغة التشكيل: وقائع ندوة دولية حول الشعرية البصرية، الشارقة، دائرة الثقافة والإعلام.

٨-: نوبلر، مرجع سابق، ص: ٣٨.

٩- اليوت، الكسندر (١٩٨٢)، آفاق الفن، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص:٣٢.

١٠- نوبلر، مرجع سابق، ص:٤٣.

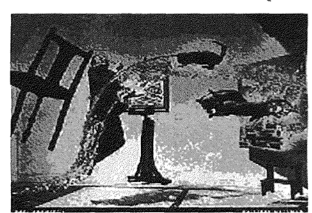
١١- انظر عبدالحميد، شاكر (١٩٩٧) العملية الابداعية في فن التصوير، القاهرة: دار قباء.

١٢- انظر اليوت، مرجع سابق، ص: ٧٩.

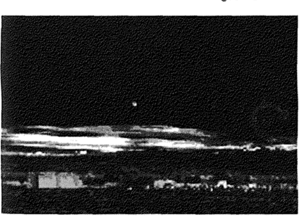
١٣- حنورة، مصرى (٢٠٠٠) علم نفس الفن وتربية الموهبة، القاهرة: دار غريب، ص: ١٠٨.

١٤- نشير هنا الى أن المتذوق الفني يختلف عن الناقد الفني ذلك أن الناقد الفني يحاول قدر الامكان ألا يقحم الخصائص الذاتية في تقييمه للعمل الفني (انظر حنورة، المرجع السابق، ص: ١٠٩).

١٥- انظر المرجع السابق: ١١٧.



هلسمان ورؤيته عن دالي



انسل ادمز

(شكل ٥: يحاول المتذوق الدخول في ايقاع العمل الفني).

عشرة أفلام هزت العالم..

(١) التعصب: فيلم عظيم فشله الجماهيري كان مأساويا.
(٢) عيادة الدكتور كاليجاري: لم يقدم مخرجه لا قبله ولا بعده فيلماً في مستواه.
(٣) البحث عن الذهب: شارلي شابلن: أعظم وأصدق عبقرية ظهرت في تاريخ السينما.
(٤) المدرعة بوتمكين: أجمل فيلم في العالم.
(٥) مغني الجاز: ميلاد الفيلم الناطق.
(٦) المواطن كين: أنصفه النقاد وخذله الجمهور.
(٧) روما مدينة مفتوحة: أداء أنامنياني سبب نجاح الفيلم.
(٨) راشومون: تقاليد الواقعية اليابانية.
(٩) هيروشيما حبيبي: وقفة إنسانية صلبة تجاه الحرب والسلام.
(١٠) معركة الجزائر: الفيلم العربي الوحيد من إخراج مخرج إيطالي.

يوسف القعيد★

** يقولون عن عبد القادر التلمساني في مصر أنه الرجل الذي جمع بين القدرة على استخدام الكاميرا والقلم. وأنه وصل إلي حد الكتابة بالكاميرا والرسم بالقلم. وعندما يكتب فإن جملته سهلة ولغته بسيطة تصل إلى المواطن العادى والمثقف العادي قبل المتخصص في فن السينما. وعبد القادر التلمساني – لمن لا يعرفه – مخرج سينمائي مصري مولود في ١٣ نوفمبر عام ١٩٢٤. وقام بعمل دراسات عن السينما بمعهد الدراسات السينمائية العليا في باريس ١٩٥٠، وكذلك في معهد الفيلمولوجيا بالسوربون في باريس ١٩٥٢. وقد مارس الكتابة الأدبية في أكثر من فن. كتب القصة الكثيرة. والدراسات السينمائية والنقد الفني وترجم بعض المسرحيات العالمية لسارتر وبريخيت ويونسكو. وأخرج مسرحية البر الغربي للدكتور محمد عناني عام ١٩٦٦. وكتب للإذاعة والتليفزيون عدة تمثيليات. كما أخرج المسلسل التليفزيوني «بنك القلق» عن مسرحية لتوفيق الحكيم عام ١٩٧١. وقد أخرج أكثر من خمسين فيلماً تسجيلياً منذ عام ١٩٦٠ وحتى الآن، منها: رحلة في كتاب وصف مصر، الفأس والقلم. زخارف قبطية. المصحف الشريف. سيناء الحرب والسلام. سيناء عالم البدو. كنوز رأس محمد.

كتابه الذي ترجمه مؤخراً تحت عنوان فنون السينما. ضمن المشروع القومي للترجمة. الذي يصدر عن المجلس الأعلى للثقافة في مصر. يقع في حوالي مائتي صفحة. يأتي في أربعة فصول. الجزء الأول عنوانه: فنون السينما حيث يبدأ من السيناريو. ويصل إلى آخر مراحل إخراج الفيلم. وهو مأخوذ عن كتاب «أحب السينما» لفرانك جوتيران. والجزء الثاني عنوانه: دراسات بأقلام عشرة من كبار السينمائيين في العالم. والجزء الرابع والأخير عنوانه: دليل المتفرج الشاب إلى السينما العالمية. وهو ترجمة واختيار من قاموس السينمائيين الذي ألفه عميد مؤرخي السينما على مستوى العالم كله: جورج سادول. الذي كان عبارة عن قاموس يقدم ألف سينمائي. اختار المترجم منهم خمسة وسبعين فقط. فكم كان هذا الاختيار صعبا؟ خاصة أن صاحب القاموس هو جورج سادول. وكل من اقترب من دنيا السينما لابد وأن يعرف من هو سادول. أما الجزء الثالث من هذا الكتاب الفريد فهو: عشرة أفلام هزت العالم. وربما جاء هذا العنوان على نسق ومنوال كتاب هربرت ريد الشهير: عشرة أيام هزت العالم. والذي كتبه عن وقائع الثورة البولشفية في موسكو والذي يعد الآن من كلاسيكيات وأدبيات اليسار في العالم.

أتوقف الآن أمام هذه الأفلام العشرة التي هزت الدنيا..

الفيلم الأول هو «التعصب» من إخراج: دافيد وارك جريفيث. ورغم أن الفرنسيين والأمريكان يتنازعون فيما بينهم اختراع السينما – لوميير أو إديسون – إلا أن الجميع يتفق على أن دافيد وارك جريفيث هو «المعلم الأول» و «أبو الفن» السينمائي في العالم. والذي جعل من المونتاج أساس اللغة السينمائية. ولد د. و. جريفيث في الثاني والعشرين من يناير عام ١٨٧٥ في ولاية كانتاكي. ومثل كل أولئك الذين جعلوا من السينما ذلك الفن الكبير الذي نعرفه اليوم. كانت بدايات جريفيث غريبة، فقد اكتشف السينما بينما كان يمثل دورا في مسرحية مستوحاة من أحداث الحرب الأهلية الأمريكية. كان يقوم بدور ضابط من ضباط الجنوب في طريقه إلى إعدام جنرال من جيش الشمال. وفي تلك اللحظة كانوا يعرضون على شاشة خلفية فيلماً يصور فتاة تجري لنجدة والدها الجنرال.. ثم تظهر الفتاة بنفسها على المسرح وتنقذ الضابط الشمالي.

وقد دفع نجاح فيلم «مولد أمة» ١٩٠٨ جريفيث إلى إخراج أروع أفلامه وأضخمها على الإطلاق وهو فيلم «التعصب».. وهذه «الدراما الشمسية للعصور» كما يقول جريفيث تتكون من أربعة أجزاء: «سقوط بابليون» وتدور أحداثه في القرن السادس قبل الميلاد. و«عذاب المسيح»، و«القديس بارتيلمي» في القرون الوسطى في باريس، ودراما حديثة هي الأم والقانون، وتدور أحداثه خلال الإضرابات الدموية التي حدثت في أمريكا عام ١٩١١. ولا يربط هذه الأجزاء الأربعة سوى معنى واحد هو أن التعصب – الاجتماعي والديني – يحارب الحب ومحبة الله، والنغمة الدالة في الفيلم صورة أم تهز مهد طفل.

وعلى حد تعبير جريفيث نفسه – «تبدأ القصص المختلفة كأربعة جداول مائية ترى من فوق قمة جبل. وفي البداية سوف تجرى الجداول منفصلة وبطيئة. ولكن كلما تقدمت اختلطت بعضها ببعض بسرعة تتزايد شيئاً فشيئاً حتى تصبح الجداول الأربعة في النهاية سيلاً جارفاً واحداً. وهذه جرأة في التأليف السينمائى لم يسبق لها مثيل. فالقصص الأربع لا تتوالى الواحدة بعد الأخرى،

★ كاتب روائي من مصر

سينما

وإنما تتداخل أحداثها. وكل عنصر في قصة يكمل درامياً عنصراً في القصة الأخرى حتى يبدو الفيلم في النهاية يصور موضوعاً واحداً – فيما وراء حدود التاريخ».

وعلى أرض أخرى بنى جريفيث ديكورات لباريس في القرن السادس عشر. وديكورات لبيت المقدس أيام المسيح. وقد اشترك ستون ألفاً من الكومبارس والعمال والممثلين والفنيين في العمل خلال اثنين وعشرين شهراً هي فترة إنتاج الفيلم. وبلغت التكاليف في النهاية مليونين من الدولارات. وقد صور جريفيث مائة ألف متر من الفيلم الخام – أي ما يساوي ٧٦ ساعة عرض – وبلغ الطول النهائي للفيلم أربع عشرة بوبينة (خمسة آلاف ومائتين من الأمتار) أي ما يقرب من ثلاث ساعات عرض.

وفي الخامس من سبتمبر عام ١٩١٦ بدأ الفيلم حياته الفنية في نيويورك بدعايات هائلة. واستمر عرضه الأول لمدة اثنين وعشرين أسبوعاً متصلة. غير أن الجمهور لم يستطع استيعاب ذلك العمل الطليعي الضخم – السابق لعصره بعشرين عاماً في التركيب الدرامي وفي التعبير البصري على السواء – ففشل الفيلم فشلاً ذريعاً. وخسر أكثر من مليون دولار – التزم جريفيث – وكان مساهماً في الإنتاج بتغطيتها .. وقد أمضى بقية حياته الفنية كلها يدفع هذا الدين.

السينما الألمانية

والفيلم الثاني هو: عيادة الدكتور كاليجاري وهو من إخراج: روبيرت واين. إن الفيلم الرائع الذي قدمته السينما الألمانية عام ١٩١٩ بإسم «عيادة الدكتور كاليجاري» – والذي خرج بالفيلم الألماني من الإقليمية إلى العالمية – أخرجه سينمائي من الدرجة الثانية أو الثالثة. هو المخرج التجاري الوفير الإنتاج «روبيرت واين». لم يقدم واين لا قبل هذا الفيلم ولا بعده عملاً فنياً يذكره له التاريخ. وقد كتب سيناريو هذا الفيلم النمساوي «كارل ماير» – أقوى شخصية في السينما الألمانية الصامتة – بالاشتراك مع التشيكي هانز جانويتز، وكانت فكرتهما الأولى هي الثورة على الحرب التي شهدا فظائعها خلال سنوات ١٩١٤ – ١٩١٨. وعلى الاستبداد والتسلط اللذين يمثلهما «كاليجاري» طبيب مصحة للأمراض العقلية يستغل شاباً هو سيزار بأن ينومه تنويماً مغناطيسياً ويدفعه إلى ارتكاب جرائم بشعة. حتى يموت الفتى من التعب والضنى.

وقد تحمس للسيناريو ولفكرة معالجته بالأسلوب التعبيري الجديد – في ذلك الحين – المنتج إيريك بومير، الذي ارتبط اسمه بالكثير من الأفلام الألمانية الجيدة. وكان مديراً لشركة «ديكلا» يعمل عنده عدد من الخريجين من بينهم فيرتزلانج.. وقد عرض عليه أن يخرج «كاليجاري» فاعتذر.. فلجأ المنتج إلى أحد مخرجيه الآخرين روبيرت واين – المعروف بوفرة إنتاجه وبسرعة الإنجاز. ولكي يتقبل الجمهور هذه الجرأة الغريبة، غير المخرج في بناء السيناريو الأصلي – بناء على اقتراح من المنتج أوحى به إليه فريتزلانج – فعمل مقدمة وخاتمة للفيلم توضح أن ذلك العالم الخيالي هو من وجهة نظر مجنون، يرسله «كاليجاري» في النهاية إلى الحبس الانفرادي في زنزانة بعد تكتيفه بالقميص الرهيب. وبذلك تغير مدلول الفيلم. فبعد أن كان الاستبداد مرادفاً للجنون الإجرامي الذي يمثله «كاليجاري» في السيناريو الأصلي. أصبحت هذه السلطة هي الحارسة للعقل. والتعقل في الفيلم. ومع ذلك فقد نجح هذا الفيلم نجاحاً عظيماً – في داخل ألمانيا وفي خارجها – وعبر بصدق ووعي عن الروح الألمانية المدركة لحقيقة المأساة التي تعيشها البلاد في ظل الاستبداد والإمبريالية المجرمة. كما أثبت هذا الفيلم – ربما لأول مرة في تاريخ السينما – أن عالم ما فوق الواقع أو ما بعده.. قد أصبح من بين المجالات التي تستطيع السينما ارتيادها.

شارلي شابلن

والفيلم الثالث هو: البحث عن الذهب الذي أخرجه عبقري السينما: شارلي شابلن الذي يجمع الرأي العالمي كله على أن شابلن هو أعظم وأصدق عبقرية سينمائية ظهرت في تاريخ هذا الفن حتى الآن. كذلك لا يختلف النقاد ومؤرخو السينما على اعتبار فيلم «البحث عن الذهب» أروع روائع شابلن الشهيرة. ويتفق شابلن مع النقاد في ذلك، ويعتبر فيلم «البحث عن الذهب» هو رائعته ويقول: «هذا هو الفيلم الذي أريد الناس أن تتذكرني به».

وتدور أحداث الفيلم في صحارى ألاسكا الجليدية. جماعات من الباحثين عن الذهب تنتشر في شعاب الجبل. وشارلي واحد منهم.. يعقد صداقة مع أحدهم وهو جيم الكبير. الذي اكتشف أغنى مناجم الذهب في المنطقة، ولكنه فقد ذاكرته بعد أن تلقى خبطة شديدة على رأسه في معركة. وفي إحدى المدن الصغيرة التي أقيمت في المنطقة للباحثين عن الذهب يتعرف شارلي على جورجيا – وهي راقصة في «صالون» – ويقع في غرامها. ولكي تثير الراقصة غيرة أحد المحبين تراقص الفتى الفقير شارلي، وتقبل دعوته لقضاء سهرة رأس السنة – هي وصاحباتها – معه في كوخه. وينهض شارلي بعمل شاق لكي يجمع ما يكفي مصاريف تلك السهرة. لكنه يجلس وحيداً أمام المائدة المعدة ينتظر طويلاً حتى يغفو، فيحلم بحضور «الجماعة». ويقدم لضيوفه نمرة رائعة هي «رقصة الخبز»، وذلك بأن يغرز شوكتين في رغيفين صغيرين من الخبز ويروح يحركهما في رشاقة وكأنهما ساقا راقصة بارعة. وتقبله جورجيا معجبة به فيغشى عليه من شدة العاطفة. ويستيقظ الفتى من حلمه ويخرج إلى الحانة ليقف خارجها وحيداً بائساً، يتطلع من خلال النافذة إلى الاحتفال الكبير في الداخل.

ويستعيد جيم الكبير ذاكرته فيهرع إلى صديقه شارلي، ويصحبه معه إلى حيث منجم الذهب. وفي الطريق تهب عاصفة ثلجية عاتية تحبسهما في كوخ مهجور أياماً. وكاد يقتلهما الجوع فيأكلان الأحذية. ثم يهلوسان فيتخيل كل منهما زميله دجاجة أو ديكا ويقتتلان. ويتعرضان لخطر الموت حينما تقتلع العاصفة كوخهما وتلقي به على حافة هاوية سحيقة. وأخيراً يعثران على منجم الذهب. ويصبحان من أصحاب الملايين. ويسرع شابلن إلى صاحبته «جورجيا» فيعلم أنها تركت المدينة. وعلى سطح الباخرة التي أقلت أصحاب الملايين الجدد إلى بلادهم يطلب أحد الصحفيين من شارلي أن يلتقط له صورة طريفة بثيابه القديمة – قبل أن يصبح مليونيرا – وهو يقف وسط ركاب سطح السفينة الفقراء. ويتراجع الفتى إلى الوراء خطوة ليضبط المسافة بينه وبين آلة التصوير فيتعثر في حقائب الركاب ويقع. وحينما يعتدل يجد نفسه وجهاً لوجه أمام جورجيا – حبيبته. فيصحبها إلى قمرته وهو يجيب على تساؤلات الجميع بقوله «إنها زوجتي». وهكذا، ولأول

مرة.. يتحقق لشارلي - المتشرد الأبدي الحزين - الثراء والحب في نهاية الفيلم.
ونجح «البحث عن الذهب» نجاحاً هائلاً في أمريكا وفي خارجها.. وفهمه كل رجل في كل البلاد على اختلاف جنسياتهم. غير أن هذه البساطة المباشرة لا تنفي ما في الفيلم من عمق. لقد تكلف إنتاج فيلم «البحث عن الذهب» ستمائة وخمسين ألفاً من الدولارات. وبلغت إيراداته مليونين ونصف المليون في داخل أمريكا. وخمسة ملايين في بقية العالم. وقد كان نصيب المخرج - المنتج شارلي شابلن من هذا الفيلم مليونين من الدولارات.

سينما السوفييت

والفيلم الرابع هو: المدرعة بوتيمكين الذي أخرجه سيرجي أيزنشتاين. وفي عام ١٩٥٨ - في بروكسل - أعلنت لجنة تحكيم من مؤرخي السينما في ٢٦ دولة أن فيلم «المدرعة بوتيمكين» هو «أجمل فيلم في العالم». وقبل ذلك بعشر سنوات - عام ١٩٤٨ - اتفقت آراء النقاد العالميين كذلك على وضع فيلم «المدرعة بوتيمكين» على رأس قائمة أحسن عشرة أفلام أنتجتها السينما في العالم حتى ذلك التاريخ. ولا جدال في أن هذا الفيلم العبقري سيظل إلى آماد بعيدة علامة كبرى من علامات الخلق السينمائي الأصيل. ويعتبر فيلم «المدرعة بوتيمكين» الرسالة الأولى للسينما السوفييتية إلى العالم كله، يؤكد خصوبة وروعة الثورة الاشتراكية الأولى حينما تتفجر هذه الثورة في قلب فنان شاب.
أنتج الفيلم عام ١٩٢٥، في السنة الأولى لتنظيم السينما في الاتحاد السوفييتي على الطريقة الاشتراكية. والفيلم يدور حول حادث واحد وقع سنة ١٩٠٥ وهو تمرد بحارة «المدرعة بوتيمكين» واشتعال الثورة في الميناء - وقد جاء هذا الحادث في صفحة واحدة من نص السيناريو المكتوب. وتم تصوير الفيلم على هذه الصورة في ستة أسابيع - من نهاية سبتمبر حتى بداية نوفمبر - وقد ارتجل أيزنشتاين أغلب أجزائه أثناء التصوير.. وانتهى مونتاج الفيلم في صباح يوم عرضه في ٢١ ديسمبر ١٩٢٥، في ليلة من ليالي مسرح البولشوي بموسكو. واستقبله الجمهور بحماس بالغ. لم يلبث أن امتد إلى جمهور برلين ولندن وباريس وكل العواصم حتى القاهرة. حيث عرض (بعد إنتاجه بنحو أربعين سنة). وقد كتب أيزنشتاين عام ١٩٣٩ دراسة قيّمة عن الوحدة العضوية والانفعال النفسي في فيلم «المدرعة بوتيمكين» قال عنها:
- يبدو فيلم «المدرعة بوتيمكين» من الظاهر على أنه تاريخ لأحداث. ولكنه يترك تأثيره في المتفرج كدراما. والسر في هذا التأثير يكمن في الخطة التي بنيناها متمشية مع قوانين التكوين الصارم للمأساة. إن العمل الفني لا يصبح عملاً عضوياً، ولا يصل إلى قمة الانفعال الحقيقي إلا عندما يصبح موضوع ومضمون وفكرة العمل كلا عضوياً مستمراً مع أفكار وأحاسيس المؤلف، بل ومع أنفاسه نفسها. ويعود النجاح العالمي الكبير الذي لقيه هذا الفيلم إلى شكله الفني السينمائي الخالص. وإلى مستوى عال من الإتفاق لا مثيل لهما. كما يعود على الخصوص إلى الحرارة الإنسانية.

تطابق حركة الشفاه

والفيلم الخامس هو: مغني الجاز الذي أخرجه آلان كروساند. كان من حظ المخرج الأمريكي العادي آلان كروسلاند أن يخرج أول فيلم ناطق عام ١٩٢٧ هو فيلم «مغني الجان» لكي يحفظ لنا التاريخ اسمه - كما حدث مع مخرج «كاليجاري».
موضوع الفيلم تقليدي - مغن فقير يصعد إلى المجد - وهو مليء بالأرقام الغنائية. والقليل من الحوار. وفي اللحظة التي نطق فيها الممثل جملته «مرحباً أيها الرجل.» كان قد تقرر انتصار الفيلم الناطق - في الثالث والعشرين من أكتوبر عام ١٩٢٧ - ودخلت السينما مرحلة جديدة وخصبة من تاريخها الطويل. نجح فيلم «مغني الجان» نجاحاً هائلاً وفورياً. وكسبت الشركة المنتجة من ورائه بضعة ملايين من الدولارات! فسارعت جميع الشركات الأخرى في الحصول على حق استعمال طرائق تسجيل الصوت على الفيلم، وخضعت للشروط القاسية التي فرضتها شركتا ويسترن وتوبيس.
وبينما الجمهور الأمريكي «يرمح» - ومن ورائه الجمهور في كل مكان - لكي يستمع إلى الأفلام الغنائية، ويأخذه العجب لتطابق حركة شفاه الممثلين مع ما ينطقونه من كلام.. وقف عمالقة السينما في ذلك الحين - من أمثال أيزنشتاين وشابلن وكينج فيدور ورينيه كلير - ضد هذا التكنيك الجديد الذي يهدد الفن السينمائي بالعودة إلى أسلوب المسرح الفيلم. فقد تكالب المنتجون - ومن ورائهم السينمائيون الحرفيون - على إخراج أوبريتات ومسرحيات كلها أغان وحوار إرضاءً لعواطف الجماهير المأخوذة بالبدعة الجديدة! على أن الفيلم الناطق ساعد بالفعل في نهضة السينما واقتصادياتها في بلاد عديدة كانت لهوليوود سيطرة رهيبة عليها. كما أضاف الصوت - موسيقى أو كلام - إلى الصورة المتحركة أبعاداً وأعماقاً جديدة. وأصبح للصمت قيمة ومعنى!

المواطن كين

والفيلم السادس هو: المواطن كين وهو من إخراج أورسون ويلز. لم يفهم أحد سبب فشل الفيلم تجارياً. مما دفع المديرين الجدد للشركة المنتجة إلى إلغاء عقدهم مع أورسون ويلز، بينما كان بسبيل إخراج فيلم جديد. أعادت الشركة مونتاجه وبترت أجزاءه وقدمته في العام التالي - ١٩٤٢ - باسم «آل امبرسون العظماء».
ظل فيلم «المواطن كين» يمارس منذ ظهوره عام ١٩٤١ تأثيراً ضخماً في السينما العالمية. وقد أجمع كبار نقاد السينما ومؤرخيها - في مؤتمر عقد في بروكسل عام ١٩٥٩ - على اعتباره من بين أحسن اثني عشر فيلماً أنتجت في العالم وفي كل الأزمان! يبدأ الفيلم بموت المليونير الأمريكي ملك الصحافة - شارل فوستركين في ضيعته الخرافية. وكان آخر ما نطق به كلمة: «روزباد». ولأهمية «كين» العظيمة كلفت إحدى الصحف الكبرى محررها الأول لكي يبحث ويتقصى معنى هذه الكلمة ومدلولها. فيسأل الصحفي كل أولئك الذين عرفوا كين عن قرب وشاركوه في أعماله. ويقدم له كل واحد منهم جانباً من شخصيته، دون أن يستطيع تفسيرها. أو تفسير تلك الكلمة الغريبة التي لفظها كين وهو على فراش الموت.

يروى له أحدهم كيف شن «كين» حملة صحفية هائلة مهدت لغزو كوبا عام ١٨٩٧. ويروي آخر قصة زواج كين من ابنة أخت رئيس الولايات المتحدة. ثم فشله في ترشيح نفسه للرئاسة. وتروي زوجته الثانية - ويلتقي بها المحرر في كباريه - عن مجهوداتها الخائبة لكي تصبح مغنية أوبرا كبيرة، ثم احتجابها عن الوسط الفني مع «كين» في ضيعته. وفي النهاية يلقي بعضهم إلى النار بقطع قديمة مع الأثاث - كان قد جمعها المليونير كين عن هواية فيما مضى - فنرى بين هذه القطع «مشاية» أطفال مكتوب عليها «روزباد».

ولقد استحدث أورسون ويلز في هذا الفيلم أسلوباً ثورياً جديداً في التعبير السينمائي. وهو وإن كان قد أعاد استعمال طرائق فنية معروفة من قبل - مثل العودة إلى الوراء، واستخدام الديكورات المسقوفة، والتصوير من تحت مستوى النظر ومن زوايا غريبة - إلا أنه قد حولها جميعها بطريقته الخاصة الثورية. واستخلص منها تأثيرات جديدة لها طابع أصيل. وقد استفاد ويلز من عمله في الراديو فابتدع مفهوما جديدا لاستخدام شريط الصوت في الفيلم حيث يلتحم الإيقاع الصوتي مع مونتاج الصورة.

روسيلليني

روما مدينة مفتوحة هو الفيلم السابع وهو من إخراج عبقري السينما الإيطالية: روبيرتو روسيلليني. كان روسيلليني - المولود عام ١٩٠٦ - في الثامنة والثلاثين من عمره حينما بدأ في إخراج هذا الفيلم. كان قد أخرج من قبل عدداً من الأفلام الطليعية - التي تمزج بين الروح التسجيلية والروح الدرامية - لعل أهمها فيلم «السفينة البيضاء» - الذي استخدم فيه ممثلين غير محترفين وأخرجه تحت إشراف دي روبيرتس عام ١٩٤١. ولاهتمامه الشديد بذلك الشكل الفني الجديد في التعبير الفيلمي وجد روسيلليني نفسه منقاداً إلى إخراج فيلم هو من أسوأ ألوان الدعاية الفاشية.. «رجل الصليب» - عام ١٩٤٢ - لكنه سارع فتماسك والتحم بالمقاومة الشعبية والمد الثوري في البلاد، فراح يسجل أحداثها البطولية - في فيلم «روما مدينة مفتوحة» وفي نفس الأماكن التي حدثت فيها - ويقدم للعالم صرخة قلب عظيم في وجه الفاشية والاستبداد. ويفرض «الواقعية الجديدة» والسينما الإيطالية في كل مكان!

يقول روسيلليني «لقد بدأنا تصوير الفيلم بعد شهرين فقط من تحرير روما، وكنا نعاني نقصا كبيرا في الفيلم الخام. صورنا في الديكورات الطبيعية حيث مرت الأحداث التي نعيد تمثيلها لكي نصورها. ولكي أبدأ الفيلم بعت سريري ثم كومودينو. ودولاب بمراية . وقد كان الفيلم في البداية صامتا. لا عن قصد. ولكن بالضرورة. فكان متر الفيلم الخام يباع بستين ليرة في السوق السوداء. وإذا كان علينا أن نسجل الصوت أيضا وجب أن نصرف على كل مشهد ليرات إضافية ولم يكن ذلك ممكنا. كذلك فإن سلطات الحلفاء أعطتنا تصريحا بتصوير فيلم تسجيلي فقط. وحينما تم مونتاج الفيلم قام الممثلون أنفسهم بتسجيل حوارهم في الاستوديو بطريقة الدوبلاج».

ويصور الفيلم الأحداث الدرامية لعامي ١٩٤٣ - ١٩٤٤ في روما التي أعلنوها مدينة مفتوحة. الجستابو الألماني ينشر الذعر والإرهاب في كل أركانها بحثا عن رجال المقاومة الشعبية. ويلجأ أحدهم - وهو شيوعي - إلى بيت عامل يحتمي فيه.. فيهاجم الجستابو المكان. وتموت زوجة العامل وهي تحاول مساعدة رجل المقاومة على الهرب. وأخيرا يقع الرجل بين يدي جلاديه فيموت من العذاب دون أن يخون قضية بلاده. بينما مقاوم آخر - وهو قسيس - يلقى مصرعه على أيدي نفس الجلادين لفاشيست! ويعود النجاح العالمي الذي صادفه هذا الفيلم أيضاً إلى الدور الرائع الذي لعبته الممثلة التراجيدية العظيمة «أنا مانياني»، والتي أعطت وجهاً جديداً لإيطاليا جديدة. كما أثبت روسيلليني بهذا الفيلم أن شعبه قد كافح بقدر ما كافحت شعوب أخرى كثيرة، ضد الفاشية وفي سبيل حرية العالم.

سينما اليابان

راشومون هو الفيلم الثامن وقد أخرجه المخرج الياباني: أكيرا كوروساوا. فيلم «راشومون» - والمعنى الأدبي للكلمة «في الغابة» - فيلم تاريخي - مأخوذ عن حكاية الكاتب الياباني «أكوتاجاوا» - وتدور أحداثه في القرون الوسطى أو ما يسمونه بعصر الساموراي. حيث يخترق البطل وزوجته إحدى الغابات. وفي خلال الرحلة يهاجمها قاطع طريق. فيربط الزوج إلى جذع شجرة. ويغتصب زوجته أمام عينيه. ثم يقتله. ويلقى القبض على قاطع الطريق وتتم محاكمته - والشاهد الوحيد للحادث هو حطاب عجوز. ونرى الأحداث يرويها كل واحد من الأشخاص الأربعة بطريقة مختلفة تبعاً لشخصية الراوي أو لمصالحه. وكل منهم يحاول أن يستفيد لنفسه. ولكل حقيقته - على طريقة بيرانديللو. قاطع الطريق يؤكد أنه قتل الساموراي - المحارب الشريف - بعد أن اغتصب زوجته النبيلة. والزوجة تؤكد أنها قتلت زوجها بعد أن اغتصبها قاطع الطريق أمام عينيه. ولم يفعل هو شيئا. وروح الميت - التي استدعتها هيئة المحكمة - تؤكد أنه انتحر بعد أن شاهد خيانة زوجته مع قاطع الطريق. ويقدم الحطاب صورة رابعة لما حدث، حتى تكافئه المحكمة بتبني طفل لا عائل له. كل ذلك في بناء درامي محكم ومترابط الأجزاء. وبأسلوب سينمائي بليغ وجميل ومعبر. يتناسب مع كل قصة من القصص الأربع المختلفة.

ويعتبر أكيرا كوروساوا - مخرج الفيلم - أهم سينمائي ياباني. وأحد كبار المخرجين في العالم. بدأ في الإخراج عام ١٩٤٠. فواصل تقاليد المدرسة الواقعية في السينما اليابانية - التي تبلورت حول عام ١٩٣٥. وبعد الحرب العالمية الثانية ظهرت أول أعماله السينمائية الهامة. حينما قدم صورة بانورامية ضخمة لليابان المعاصرة، التي خربتها القنابل وأذلتها الهزيمة، في سلسلة من الأفلام لعل أهمها: «الملاك المخمور»، «مبارزة صامتة» وخصوصاً «الكلب المسعور» - عام ١٩٤٩. ثم تعددت روائعه السينمائية بعد «راشومون» - فحول رواية دوستويفسكي الشهيرة «الأبله» إلى فيلم يابانى عام ١٩٥١ - ثم قدم «الحياة» - ١٩٥٢ - و«الساموراي السبعة» - ١٩٥٤. وعاد إلى التراث العالمي من جديد فحول مأساة «ماكبث» لشكسبير إلى فيلم ياباني هو «عرش الدم» عام ١٩٥٨. وكذلك قدم «حضيض» جوركي عام ١٩٦٠.

هيروشيما حبيبي

هيروشيما حبيبي هو الفيلم التاسع، وهو قصيدة سينمائية أخرجها آلان رينيه عام ١٩٥٩. وقد حقق الفيلم نجاحاً فنياً هائلاً في داخل فرنسا وفي خارجها. واعتبره النقاد أروع أفلام تيار «الموجة الجديدة» في السينما. لقد كان المخرج شديد الرغبة في معالجة مشاكل عصره الجادة. فأخرج فيلماً هاجم فيه الاستعمار بعنف، وهو فيلم «التماثيل تموت أيضاً» عام ١٩٥٢. ثم فيلم «الليل والضباب» – عام ١٩٥٦ – عن معسكرات الاعتقال النازية وحينما دخل ميدان الأفلام الروائية الطويلة عالج أكثر المشاكل المعاصرة حدة والتهاباً، وهى مشكلة القنبلة الذرية.. مشكلة الحرب والسلم. فقدم «هيروشيما حبيبي» عام ١٩٥٩.

ممثلة فرنسية جاءت إلى هيروشيما لتصوير فيلم عن القنبلة الذرية.. تنشأ بينها وبين مهندس ياباني علاقة غرامية، تثير في ذاكرتها جانباً من حياتها خلال الحرب في بلدتها الفرنسية – أثناء الاحتلال النازي – وعلاقتها بجندي ألماني شاب! في الجزء الأول من الفيلم يقدم لنا المخرج، عن طريق فن المونتاج، مأساة هيروشيما من خلال أجزاء من الجرائد السينمائية والأفلام التسجيلية ومن بعض الأفلام الروائية اليابانية. وقد أعيدت صياغتها معاً ببراعة وقوة. وصوت إنساني لا يفتأ يكرر «لا. لم نر شيئاً من هيروشيما!».

ومع الأحداث التي تدور بين الممثلة الفرنسية والمهندس الياباني في حبهما الخاطف الكبير، خلال أربع وعشرين ساعة.. في بيوت المدينة وشوارعها ومطاعمها وعلب الليل فيها. وفي المحطة، تختلط ذكريات الحرب في فرنسا والعقاب الشديد الذي لحق بالمرأة – وكانت في ذلك الحين شابة صغيرة السن – لأنها أحبت عسكرياً ألمانياً شاباً. قتلوه بعد ذلك أمام عينيها. وتلتحم الدراما الفردية بالمذبحة الجماعية في صرخة إنسانية واحدة تنطلق من قلب الفيلم فتهز أعماق أي متفرج: «كيف يمكن عمل ذلك. لمخلوق إنساني. وللملايين من البشر!؟» تلك هى «التيمة» الرئيسية في الفيلم. صيحة مدوية ضد الحرب النووية الحديثة التي توشك أن تدمر الإنسان والعالم. وكل ما على الأرض من حياة.

لقد كان فيلم «هيروشيما حبيبي» أروع إنتاج فني «للموجة الجديدة» – ليس فقط لأسلوبه الثوري في المعالجة السينمائية للموضوع. وإنما أيضاً لوقفته الإنسانية العميقة الصلبة إزاء مشكلة الحرب والسلم. نسي صاحب المقال ومترجمه الإشارة إلى الدور الذي لعبته كاتبة النص وهي مارجريت دوراس في نجاح الفيلم.

معركة الجزائر

معركة الجزائر هو الفيلم العاشر وقد أخرجه: جيلو بونتيكورفو. «وهو فيلم جزائري، وهو أضخم وأروع فيلم أنتجه بلد عربي، منذ ظهور الإنتاج السينمائي في مصر – في العشرينيات من هذا القرن. ولعلك تذهل إذا علمت أن فيلم «معركة الجزائر» قد تكلف إنتاجه نحو مليون من الجنيهات. وهو مبلغ هائل بالنسبة لبلد «صغير» مثل الجمهورية الجزائرية الوليدة. لكن العجب يزول عنك ولا يعود الرقم يذهلك. حينما ترى الفيلم فتدرك في عمق مدى ماله من فاعلية أكيدة في إثبات حق الشعوب الأبية في التحرر من كل سيطرة أجنبية لكي تتبوأ مكانتها اللائقة في المجتمع الدولي. وقد ضحت في سبيل ذلك بمليون شهيد.

ويصور فيلم «معركة الجزائر» ما حدث في مدينة الجزائر نفسها من بطولات شعبية، منذ إعلان ثورة ١٩٥٤ حتى تم للبلاد استقلالها. وليس في الفيلم قصة مخترعة أو مؤلفة من الخيال. وإنما يصوغ السيناريو – في أسلوب نصف تسجيلي – تلك الأحداث الحقيقية للثورة الجزائرية الشاملة على الاستعمار الفرنسي، الذي تمكن من البلاد قرابة مائة وثلاثين عاماً (١٨٣٠ – ١٩٦١) حتى تمكن الشعب – بقيادة جبهة التحرير الوطني – من طرده واقتلاع جذوره من أرض الوطن. وقد وضعت الدولة تحت إمرة المخرج مدينة الجزائر كلها – بأحيائها وشوارعها وميادينها – لكي تكون مسرحاً لما يخرجه من أحداث يعيد بها بناء التاريخ القريب للثورة الجزائرية.. فجأة الفيلم قطعة فنية رائعة، ووثيقة تسجيلية من صلب الواقع.. تهز أعماق كل متفرج. وكان طبيعياً أن يشترك في تمثيل هذا الفيلم عدد كبير من أولئك الذين قادوا حرب التحرير – من غير الممثلين – فأتت شخصياتهم في منتهى الصدق والواقعية – مثل يوسف سعدي. كما اشترك في الفيلم بعض كبار الممثلين الإيطاليين، لعبوا أدوار الفرنسيين، ومن أبرزهم الممثل العملاق قائد فرقة المظلات في الفيلم.

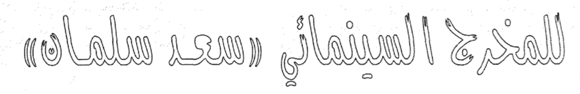
لقد قدمت لنا السينما الجزائرية الوليدة بهذا الفيلم مثلاً أعلى لما يجب أن يكون عليه الإنتاج المشترك في بلد اشتراكي عربي. كما أثبتت الجزائر بعد ذلك بفيلم «رياح الأوراس» المحلي – إخراج الأخضر حامينا – والذي نال هو الآخر جائزة دولية في مهرجان كان السينمائي – عام ١٩٦٧ – صدق منهجها الجديد في الإنتاج السينمائي – مشترك أو محلي – ذلك المنهج الذي أسقط شعار التجارة والربح ورفع بدلاً منه شعار الفن والفكر فيما ينتجه من أفلام.

أين سينما العرب؟

بعد قراءة هذه القائمة فكرت في أمرين: الأول أنه لا يوجد في هذا القائمة فيلم عربي واحد. إن الفيلم الذي يدور حول موضوع عربي، بالتحديد عن معركة الجزائر، أخرجه مخرج إيطالي وأعتقد أن جنسية أي فيلم يكتسبها من جنسية مخرجه أولاً وقبل أي اعتبار آخر. عند الكلام عن هذا الفيلم نقرأ إشارات إلى السينما المصرية. ولكني أعتقد أن السينما المصرية كانت تستحق أن تمثل في هذه القائمة ولو بفيلم واحد فقط. وليس في هذا الكلام أى شوفينية على الإطلاق. بل هو نوع من إقرار الحقائق التي لا سبيل إلى الهروب منها.

الأمر الثاني هو السؤال الذي كنت أطرحه على نفسي عند قراءة اسم أي فيلم هو: هل شاهدت هذا الفيلم أم لا؟ وإن كنت قد شاهدته لابد وأن يعقد الإنسان العديد من المقارنات في ذهنه. بل الاختبارات. هل هذا الكلام دقيق أم ما هي الحكاية؟ ويا ويلك إن كان صاحب القائمة يشير إلى فيلم لم نشاهده حتى الآن. على الأقل. ستشعر بضياع الفرص وفوات الوقت وربما الندم. لأن المتعة التي توفرها مشاهدة فيلم جيد لا يمكن التعبير عنها بالكلمات.

ألف حكاية وحكاية في فيلم (Baghdad On/Off)



صلاح سرميني*

قبل أن يعود المخرج العراقي «سعد سلمان» الى «شمال العراق»، ليختطف خمسين ساعة من اللقطات الفيديوية، ويحولها الى فيلم بعنوان «(Baghdad On/Off) بمدة ساعة ونصف الساعة، ويلخص فيها رحلته، كان قبل ذلك قد قطع مشوارا طويلا من الغربة، والسينما. هو المولود في «بغداد»، والحاصل منها على دبلوم «كلية الفنون الجميلة» في عام ١٩٦٩، وما ان اصبح مخرجا في التلفزيون العراقي، حتى دفعته مبادئه السياسية لمغادرة «العراق». في عام ١٩٧٢، يدفعه الحنين للعودة الى بلده، فيقضي عاما في أحد سجونه، يتذكر أيام الحرية. في عام ١٩٧٤، يعاند، ويغادر «العراق» مرة أخرى، ويذهب الى «بيروت»، هناك يبدأ عمله الصحفي، والسينمائي. وفي عام ١٩٧٦، تدفعه مناخات الحرب الاهلية اللبنانية الى الرحيل، وهذه المرة تستقبله «باريس» بالكثير من الوعود والآمال.

* ناقد سينمائي من سوريا يقيم في باريس

وبدءا من عام ١٩٨٢، كان بامكان المتفرج مشاهدة أول أفلامه الروائية الطويلة «بسبب الظروف» (٨٠ دقيقة) الذي ارتكز في أحداثه على موضوع الهجرة والمهاجرين، ومعه، كان من اوائل السينمائيين العراقيين في المنفى الذين استطاعوا ترجمة طموحاتهم السينمائية، وتحويلها الى انجازات عملية، على الرغم من الامكانيات الضئيلة «جدا» التي توافرت له، والتي ما كان لها أن تحقق فيلما فرنسيا قصيرا في الظروف الانتاجية الطبيعية، ومنذ ذلك الحين، تعلم «سعد سلمان» كيف يطاوع «الفقر الانتاجي» ويتجاوزه.

ويكفيه، بانه واجه عن كثب تعقيدات العمل السينمائي في «فرنسا» وحفظ عن ظهر قلب تعاريج ممرات «المركز الوطني للسينما» في «باريس»، وتعلم كيف يطرق أبواب شركات الانتاج الخاصة بحثا عن تمويل.

في عام ١٩٨٤ ، اثارته الاحداث اللبنانية لانجاز تجربته الثانية، الاقصر، والاكثر نضجا سينمائيا، كان ذلك مع فيلمه الروائي «كان يامكان» بيروت (٢٠ دقيقة)، والذي شارك في بطولته الممثل، والشاعر، والكاتب، والمترجم «صلاح الحمداني».

بعد ذلك، أحس «سعد سلمان» بأنه لا يطيق الحكاية السينمائية التقليدية، وبأن قلمه لا يطاوعه في تجسيد أفكاره، وهو يميل بالأحرى الى «التلقائية» و«الارتجال».

ومنذ عام ١٩٩٠ بدأت تتوطد علاقته مع «الفيلم التسجيلي»، عندما سافر الى «اليمن»، وصور فيها ساعات كثيرة من اللقطات، ومنها انجز ثلاثة أعمال متتالية: «رامبو، ساعة الهروب» (٥٢ دقيقة)، و«من شرفة رامبو» (٢٠ دقيقة)، و«احكي لي ياشيبام» (٤٢ دقيقة)، وحتى اليوم، ما يزال البعض يتذكر بكثير من الاعجاب المسحة الشعرية لهذا الفيلم.

مع هذه التجربة التسجيلية «الثلاثية»، تذوق «سعد سلمان» طعم الفيديو، وجرب «التلقائية» التي يبحث عنها، وامكانية «الارتجال» بأقل التكاليف، ونسي الضغوطات الانتاجية التي يفرضها العمل السينمائي بأشرطة من مقاس ٣٥ مللي، فأكمل مشواره مع الفيديو، وأنجز في عام ١٩٩٣ فيلمه «الطريق» (٢٠ دقيقة) من انتاج «اليونيسكو».

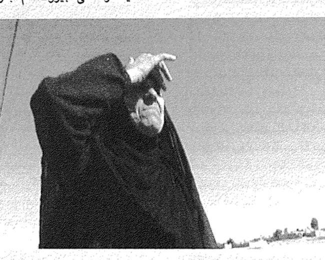
في عام ١٩٩٤، عاد الى قضايا المهاجرين من زاوية أخرى مع «تنويعات على الحجاب»، ثلاثة أفلام قصيرة، بمدة دقيقة لكل واحد منها، على طريقة أفلام «الاخوين لوميير» في بدايات السينما.

في عام ١٩٩٦ ، مع فيلمه «فيزا الى الفردوس» (٦٠ دقيقة)، ترجم احاسيسه ومشاعره عن شارع «ستراسبورج سان دوني»، واحد من أشهر الشوارع الباريسية التي تذكر المهاجرين بأوطانهم، وبدأ يطرح أزمته الشخصية كمخرج يريد ان يهجر العمل السينمائي ويفتح محلا لبيع عصير الفواكه.

وخلال عامي ١٩٩٧/ ١٩٩٨ ، انجز فيلمه «المحاكمة» عن قضية الشاب المغربي «عمر رداد» الذي اتهم بقتل مخدومته الفرنسية.

الأم وبغداد

خلال تلك السنوات الطويلة، لم تطأ قدما «سعد سلمان» أرض «العراق»، كان يعيشه ذهنيا، كحال كل المهاجرين والمنفيين، وفي الوقت الذي يحاول الكثير من العراقيين مغادرة بلدهم بأي ثمن، حمل «سعد سلمان» كاميرته الصغيرة، واربعة وعشرين عاما من الغياب، وتوجه نحو «شمال العراق»، وفي ذهنه فكرة واحدة، الدخول سرا الى «بغداد» لملاقاة أمه التي كانت وقتذاك تحتضر، مع انه كان يدرك تماما ثمن تلك «المجازفة العاطفية»، وربما كانت اكثر بكثير من السنة التي قضاها يوما في احدى الزنزانات، قبل أن يغادرها الى «بيروت» ثم «باريس».



هذه الفكرة البسيطة و«النبيلة» هي مفتاح الفيلم/ الرحلة «(Baghdad On/Off)»، التي أجراها المخرج من مدينة لأخرى، وهي النقطة المحورية لكل الحكايات المتشعبة عنها، ما يدفع أي متفرج- مهما كانت ميوله، وانتماءاته السياسية- لان يتعاطف «معه» و«معها»، وهكذا، فاننا لا نتابع رحلة «السينمائي» فحسب، وإنما رحلة «الإنسان» أيضا، و«معهما» يكتسب الفيلم خصوصيته.

ويتجسد الجانب الانساني للفكرة، ويترافق مع تفاصيل أخرى تحمل تشويقا ضمنيا: - «الأم» التي ترقد في فراش المرض، وهي تحسب الثواني، الدقائق، الساعات، والايام لهفة وحرقة لملاقاة ابنها بعد طول غياب، وربما كانت تنتظره، لتضمه الى صدرها، تشمه، وتشهق شهقتها الاخيرة، وترحل الى الأبد (من حقها أيضا ان ترحل عن «بغداد»).

- و«بغداد» المدينة، الصابرة، الصامدة، والتي لا تعرف معنى الرحيل.

وهكذا ، كانت «الأم» و«بغداد» حاضرتين في الاذهان طوال رحلة المخرج، بينما تتوالى الأحداث «الصغرى» و«الكبرى» على الشاشة، وينتظر المتفرج نهاية سعيدة.

شخصيتان محوريتان وأسطورتان بدون منازع، مهما تعاطفت الكاميرا مع شخصيات أخرى ليست بأقل محورية وأهمية.

ويبقى السؤال معلقا في أذهان المتفرجين:

هل نجح «سعد سلمان» في الوصول الى «بغداد»، واللقاء بأمه في اللحظات الأخيرة... على طريقة أفلام التشويق؟

الحقيقة، بأن هذا الخيط الواصل بين اللقطات، يقودنا ببساطة الى صور وحكايات أخرى، ومن خلالها ينطلق «سعد سلمان»- بتلقائية مدهشة- من «الخاص» الى «العام» من أزمته الذاتية «الوصول الى «بغداد» واللقاء بأمه الى القضية الأكثر شمولا (معاناة الشعب العراقي كما تظهرها الشهادات المتوالية).

الحرفية و«الاحترافية»

وقد عرف «سعد سلمان» كيف يزاوج ما بين «الحرفية» و«الاحترافية»، ويتضح ذلك من الصياغة المونتاجية للفيلم، وعلاقة الصورة مع الصوت، وتزاوجهما الطريف. وأتصور، بأنه قبل أن يسجل أولى لقطاته، تلك التي بدأها من الحدود السورية/ العراقية، لم يكن في ذهنه صياغة محددة ونهائية لمشروعه.
وأزعم، بأن فكرة اللقاء مع أمه المريضة لم تكن ركيزة أساسية للفيلم.
وأتخيل، بأن «سعد سلمان» منح لنفسه حرية تصوير تفاصيل رحلته في «شمال العراق».
واتجرأ معتقدا، بأن دخول «بغداد» (سرا) لم يكن هما أساسيا له.
كانت اللقطات الأولى من وجهة نظر «سعد سلمان»، وما ان يعبر الحدود، حتى يصبح واحدا من الناس الذين يلتقي بهم، وتصبح الصورة من وجهة نظر مصور آخر، الدليل مثلا.
وفي مسحة لقرى، ومدن، ومخيمات الشمال حصل على خمسين ساعة من اللقطات الفيديوية ، لا يربط بينها غير الجانب التوثيقي عن حياة الاهالي، وظروفهم المعيشية. وكان عمل «سلمان» و«الكاميرا» استكشافيا. يمتزج فيه التعاطف، والرهبة، والحذر، فيشارك الآخرين حياتهم، ليطرد «غربته» عن المكان، ويستعيد تواصله مع الأرض والبشر، فيرقص، يأكل، يجلس القرفصاء، يندهش، يتأمل، يتحسر، يفزع مع مشاهدته شخصا في لباسه العسكري، فيحاول اخفاء كاميرته، ويتسلق شجرة نخيل ليستعيد القليل من شقاوة مراهقته... ولكنه لا ينسى أبدا رغبته الطفولية بالوصول الى «بغداد» و«أمه».
وبعد مشاهدة هذا الكم الرهيب من اللقطات، فقد منحت المخرج تدريجيا أكثر من فكرة لانجاز أكثر من فيلم، وكان أولها «(Baghdad On/Off)» ويعرف كل من يمتهن العمل السينمائي صعوبة هذا الاختيار، أي التصوير بدون سيناريو- أو فكرة محددة- والاعتماد على تركيب الفيلم لقطة بعد أخرى من خلال المونتاج تماما مثل الرسام، الذي يرسم لوحته بدون أن يتبع نصا مسبقا يقوده الى مراحل تكوينها، وتشكيلها.
ولكن فكرة الإقصاء الطوعي للسيناريو ليست دقيقة بما يكفي، فالسينمائي - التسجيلي بشكل خاص- والذي لا تسمح له طبيعة الموضوع بكتابة سيناريو تفصيلي - كما الحال في انجاز الفيلم الروائي-، فانه يعمد الى كتابة من نوع آخر، تبدأ من فكرة هلامية، تنضج يوما بعد آخر، وتأخذ شكلا محددا، يليها بعض الملاحظات والخواطر، يتبعها الكتابة اللحظية للفيلم، بحيث تصبح الكاميرا بمثابة قلم يسجل صورا وأصواتا تتمحور حول الفكرة التي تقولبت سابقا، وتصبح اللقطات المنجزة «مسودة» عمل يتولى المونتاج مهمة الاختيار والحذف، حتى يأخذ الفيلم صياغة أولية، تتطلب تشذيبا وصقلا، بهدف توصيل الفكرة الاساسية، والحصول على ايقاع يتوافق والمناخات العامة المراد تجسيدها.
ولا يعني ذلك، بأن السينمائي يرمي الساعات الكثيرة من اللقطات التي حصل عليها تصويرا. ولم يستخدمها في مشروعه الآني، ولكنه يحتفظ بها رهينة لمشاريع أخرى، وربما تظل دائما وثائق فيديوية للدراسة التاريخية.
هذه الكتابة الذهنية التي تتطور خلال مراحل انجاز الفيلم، تمنح السينمائي صفته كمؤلف- أو شريك في التأليف- وتبدأ من الفكرة، حتى الكتابة والتصوير، مرورا بالمونتاج - المرحلة الأكثر اهمية في الكتابة- حتى مزج الأصوات، والتشطيبات النهائية وكتابة العناوين.
وأتخيل، بأن ساعة ونصف الساعة من اللقطات المتراصة مونتاجيا ما كان بمقدورها ان تقدم فيلما نوعيا، بدون الارتكاز على فكرة محورية أو خيطا ما يربط بينها، ولهذا فقد عمد «سلمان» الى شريط الصوت لاستغلال طاقاته وانقاذ الجانب التوثيقي»، وتحويله الى فيلم «تسجيلي ابداعي».
والى جانب الموسيقى، والمؤثرات، اضاف اليها «حوارا» ممتعا، يفترض بأنه جرى بينه وبين مرافق ما خلال التصوير، فكان دليلا للمتفرج لمتابعة الفيلم حتى آخر لقطاته، وايضا مصورا، معلقا، شارحا ، ومفسرا.
يتضح ذلك عندما يطلب من المخرج ألا يصوره على غفلة منه، لأنه يخاف من تبعات ذلك، لكنه، في وقت لاحق يصبح مصورا، لقد حاول تصوير نساء البدو اللائي التقي بهن في بداية الرحلة، يعنفه المخرج ، ويذكره بعادات العرب وتقاليدهم وضرورة الحذر.
واكثر من ذلك أراد المخرج بأن يكون على درجة من الذكاء، الخبرة وسرعة البديهة، والطرافة، بحيث كان يختلق الحجة بعد الاخرى ليقود المخرج- ومعه المتفرج- من مكان الى آخر، تتبعه وعوده اللانهائية، وتطميناته الحتمية بتوصيل المخرج الى «بغداد» واعادته الى «فرنسا» ان اراد و«المريخ» ربما.
إذن منذ بدايته، يكشف الفيلم عن خطين متوازيين:
- الجانب التسجيلي: ويتجسد من خلال شريط الصورة بصياغته المونتاجية المغلفة بمسحة روائية.
- والجانب الروائي: ويظهر عن طريق شريط الصوت، وبشكل خاص الحوار ما بين المخرج والدليل المتخيل.
وهذا يعني أيضا بأن الصورة أخذت على عاتقها مهمة الكشف والاظهار، وتولى الصوت مهمة الحكي، والشرح، والتعليق في انتقالات متبادلة ما بين وجهات نظر بعض الاهالي الذين التقى بهم المخرج، ومنحهم فرصة التعبير عن دواخلهم، وبين وجهتي نظر المخرج والدليل معا (في الحقيقة هما وجهة نظر واحدة، طالما ان المخرج نفسه هو الذي تخيل دليله، وأملى عليه حوارا مستوحى من الرحلة نفسها).
كنا نستمع اذن الى شخصيتين تؤديان دوريهما في مواجهة أناس ليس لديهم الرغبة بالتمثيل.
ولكن الهوس المتواصل للمخرج للهروب من الجانب التوثيقي، حولهم بالصدفة الى ممثلين يؤدون أدوارهم الحقيقية، ومع ذلك، كانوا اقل افتعالا من المخرج نفسه.

(كيف لنا أن ننسى ذلك الصبي الصغير، الذي جلس مقرفقصا، سند ظهره الى حائط كنيسة، ويبكي بحرقة ضياع حصيلة رزقه اليومي، عشرين دينارا).

وخلال تركيب الصورة مع الحوار، توضحت الحاجة لتدعيم شريط الصوت بالموسيقى والمؤثرات الخارجية. تلك التي لم تسجلها الكاميرا اثناء التصوير ويراها المخرج ضرورية في بعض اللحظات الأكثر أهمية، أو إثراء شريط الصوت، وتفعيلية مستوياته التعبيرية أو بكل بساطة ، لكي يشد اهتمام المتفرج نحو حدث خاص او لقطة محددة.

وفي الحقيقة فقد تمكن «سعد سلمان» من استقطاب اهتمام المتفرج، ليس فقط بالفكرة المؤثرة، او الرحلة التشويقية، ولكن أيضا، بالاستخدامات المترافقة في شريطي الصورة والصوت.

فن الوهم ، الحيلة، والخداع

فيما مضى، سيطر الفزع على المتفرجين الذين شاهدوا «دخول القطار الى محطة لاسيوتا» لأخوين لوميير، فتملكهم الرعب، وهربوا من الصالة مذعورين.

في الوقت الذي كان «ميلييس» يخادع الجمهور بحيله على الشاشة مع افلامه القصيرة، والتي تعتبر بمثابة الارهاصات الاولى لسينما الخيال العلمي.

ومع أن المتفرج امتلك – فيما بعد – ثقافة سينمائية، وتقنية الا ان تذوق طعم «الوهم»، واستعذبه فأصبحت السينما الفن الاكثر جماهيرية، مع انها اعتمدت في توصيلها للصورة السينمائية على «الخداع».

ومن هذا المنطلق، أنجز «سعد سلمان» صياغته السردية للفيلم، بالاعتماد على «الحيلة».

تجسدت بداية في تصوير لقطاته، اختطافها، وسرقتها احيانا، ومن ثم تركيب الصورة في صياغة مونتاجية تسجيلية/روائية وأكثر من ذلك، خلق شخصية وهمية لم تكن موجودة أصلا في رحلة المخرج الحقيقية (أو على الاقل كان الدليل شخصا آخر)، وافتعال فكرة التسلل الى «بغداد» لملاقاة أمه، والحجج المتتالية للدليل لاقتياد المخرج عنوة من مكان الى آخر في «شمال العراق»، وذلك فقط، لتبرير حالة التنقل والتجوال، والتعرف على أوضاع الاهالي هناك.

ولكن «الحيلة» وصلت الى أقصاها في مشاهد لا يمكن للعين المدربة أن تخطئها: فبعد أن ينفجر واحد من الاطارات الأربعة للسيارات، يبحث المخرج والدليل عن متجر لاستبداله، وفي أحد المحلات (والأرجح بأنه لبيع الكاميرات، ومستلزمات التصوير) نسمع في شريط الصوت المضاف صوت الدليل يسأل عن الاطارات، وفي لقطة متوسطة نشاهد شابا يرد بهدوء طمأنينة، بأنه يمتلك كاميرات تشبه تلك التي يُصور بها المخرج.

وعلى طول الفترة الزمنية للرحلة/ الفيلم، كانت الصورة تتأرجح أحيانا، وهو أمر لا مهرب منه مع كاميرا موضوعة في سيارة تعبر طرقات ترابية، ولكن المخرج استفاد من هذه الأخطاء التصويرية، تلك التي لا فائدة منها في المونتاج، وتنتهي غالبا في سلة المهملات، واستعان بأحدها لكي يذكرنا بالبيض الذي إنكسر، ذلك الذي قدمته في مشهد سابق احدى النساء المسنات الى المخرج هدية لأمه في «بغداد» فيعيدنا بذلك الى الجانب الروائي للفيلم.

وهذا يعني، بأن الحوار لم يشرح الصورة فحسب، وإنما أضفى عليها صبغة روائية لم تكن موجودة أصلا في الصورة اثناء التصوير.

وفي مكان آخر، يستمع المخرج الى ذكريات المرأة التي فقدت أفراد عائلتها في عملية «الأنفال»، (عملية عسكرية قام بها النظام العراقي ضد أكراد الشمال)، يتأثر، وقبل أن يودعها، يقول لها في شريط الصوت المضاف، أي الحوار المتخيل:

– خاله، هي سهلة وحدة تكون أم في العراق.

– وفورا، نشاهد المرأة في الصورة تهز برأسها علامة النفي.

وأتخيل بأن المخرج لم يتفوه بهذه الجملة أبدا في لقائه مع المرأة، ولكنه خلال المونتاج، أعجبته كثيرا حركة رأسها، وهمهمتها، فأراد تبريرها بسؤاله السابق، تعبيرا عن تأثره، وأصرارا على تعاطفه معها.

هذا المنهج «الاختطافي» للصورة، كي توافق مع الحوار المحكي في شريط الصوت، هو الذي منح الفيلم «روائيته»، وساهم في تقليل جانبه «التوثيقي/ الإخباري»، إلى أقصى حد، وأضفى مسحة تشويق على تفاصيل الرحلة، بدونها، كان من الممكن أن يظهر الفيلم خللا ايقاعيا يؤثر في سلاسة السرد.

ومع أن «سعد سلمان» أهمل الجانب التكويني للصورة، ولكنه لم يتطرف كثيرا في إظهار قبحها، فهو لم يذهب الى «شمال العراق» للنزهة، والبحث عن جمال الطبيعة هناك، وتأمل الوجوه والأماكن، لقد كانت الكاميرا مصدرا للخطر، ولهذا، فقد فرض الاستعجال نفسه، وقد عبر المخرج أكثر من مرة عن تذمره من التحولات المتواصلة. وعلى الرغم من فظاظة الصورة، وخشونة الصوت أحيانا، إلا أن جمالا حزينا، وداكنا كان يتدفق من وجوه الذين التقى بهم، ومع فقرهم الواضح، كانوا ينضحون كرما، ولا يبخلون بتعبيراتهم، وأشجانهم، ويمنحون أنفسهم للكاميرا بدون تردد. وكأنها «المنقذ المنتظر».

ألف حكاية.. وحكاية

«بسبب الظروف»، «كان يامكان، بيروت»، «من شرفة رامبوه»، «إحكي لي يا شيام»..

بتأمل عناوين أفلام «سعد سلمان»، بدون النظر الى محتواها، فانها تحيلنا فورا الى تقنيات السرد الحكائي في «ألف ليلة وليلة».

وبافتراض أن الصدفة وحدها هي التي دفعته لاختيارها، وهي التي أدخلته الى أحد مسارح «السليمانية» للاستماع قليلا الى طفلة رائعة تغني أغنية «أم كلثوم» «ألف ليلة وليلة»، فهل هي نفس الصدفة التي جعلت فيلمه الأخير «(Baghdad On/Off)» يستمد مرجعيته السردية من حكايات «ألف ليلة وليلة؟» وهي في معظمها تتمحور حول الرحلات، السفر، المغامرات، المجازفة، والكثير من الخيال والطرافة، وتعتمد على تسلسل الحكايات، وتشابكها، تلك المروية دائما على لسان شخصيات متعاقبة.

وبدوره، فإن «(Baghdad On/Off)» يمكن له أن يتوالد، يتضاعف، ويتحول الى عشرات الفلام، يمكن للمخرج أن يجدها بين الخمسين ساعة من اللقطات التي حصل عليها، وهي اليوم تحتمي في علب

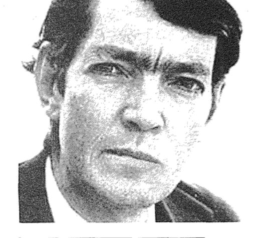
بلاستيكية، أو فلنقل، في «مصابيح سحرية»، هي امتداد للأجيال الأولى من أجهزة العرض التي أسست بدايات السينما.
وبتدقيق بسيط، يمكن الاشارة الى عدد من الأفكار، الأماكن، والشخصيات التي يمكن لها أن تتحول الى أفلام منفصلة، وحكايات لن تكون بالضرورة مبهجة، مسلية وسعيدة:
– البدو الذين يعيشون في الخيام، ويتنقلون من مكان الى آخر بحثا عن الخضرة والماء.
– قصر صدام، وقصر النهاية.
– مدينة «دهوك» كمعبر للمهربين، وعمليات التهريب.
– مظاهر الاحتفاء بالعرس الكردي.
– المرأة التي فقدت كل افراد عائلتها في عملية «الأنفال».
– المرأة التي تتحدث عن أولادها وزوجها الذين أعدمهم النظام.
– زيارة مدينة «حلبجة»، والتي تذكرنا بما حدث فيها في ١٦/٣/٨٨.
– حكاية «جبار» أحد ضيوف «السجن الأحمر» في مدينة «السليمانية» وزيارته للزنزانة التي كان يقضي فيها أيامه.
– حكاية الرجل المقطوع الأذن.
– مخيم اللاجئين في الطريق الى «أربيل»، وكل واحد منهم يمتلك الكثير من الحكايات.
– الطفلة الصغيرة التي تقلد غناء «أم كلثوم»، وتغني «ألف ليلة وليلة».
– قلعة «أربيل»، والناس الذين يعيشون على أطرافها، ومنهم حفاري القبور.
– أحاديث وحكايات سائقي الأجرة للطريق الواصل بين «أربيل» و«الموصل».
– حكاية أ:د الجنود الأكراد عن «النقيب عمر» المشرف على احدى المناطق الخاضعة للسيطرة.
– شهادة أحد المقاتلين الأكراد عن شراء الأسلحة من ضباط النظام العراقي أنفسهم، يقاتلونهم بها فيما بعد.
– الحديث مع امرأة كردية عجوز عن الأحوال: مادام «ازادي» موجودة، الحمدلله (، «ازادي» تعني الحرية).
– العجوز التي تشتكي من الأوجاع في ركبتيها، وتلك التي تمنح البيض للسينمائي هدية لأمه.
– الأطفال الذين يجمعون خراطيش الرصاص، وأولئك العائدون من مدرستهم.
– مسرح الدمى المتحركة في ساحة أحد المخيمات.
– الطفل الذي فقد حصيلة عمله اليومي، عشرين دينارا.
– الرجل الذي حول صناديق الذخيرة الخشبية الى «خلايا نحل»، وآخر يستخدم فوارغ القنابل ليزن بها بضاعته من الخضار والفواكه.
– الحياة، والأجواء في المقاهي الشعبية، ومنها حكاية الشاب الذي يتحدث عن محاولاته المستمرة للخروج من «العراق» الى بلد آخر.

يوم القيامة البارحة

لقد بدأت الفيلم بحادثة انقلاب سيارة على إحدى الطرق، توجزها الكاميرا ببعض اللقطات المبطأة عمدا، وترافقها موسيقى لـ«فاجنر»، تلك التي استخدمها المخرج الأمريكي «فرانسيس فورد كوبولا» في فيلمه «يوم القيامة الآن»، وبالتحديد، في مشهد الطائرات الحربية المتوجهة نحو هدفها، وأحد المقاتلين يستمع إليها بنشوة، ومع صداها، تقذف المقاتلا نيرانها صوب القرى، وتحرق الأخضر واليابس، ولن ينسى المشاهد أبدا ذلك المشهد القيامي/ الهستيري، عندما اختلط الدمار بحماس المقاتلين، وكأنهم في صدد لعبة جهنمية، ليس البشر أبطالها، وضحاياها.
ومع أن المشهد الافتتاحي لفيلم «سعد سلمان» مفتوح على قراءات متعددة ترتبط بما هو قيامي، يجب التذكير بأنه عاد الى «العراق» (وشماله بالتحديد) بعد سنوات طويلة من الغياب عنه، وكان محملا بالثقافة الغربية التي تشبعها في بلد اغترابه «فرنسا» ولهذا، فقد بدأ فيلمه بمشهد وثائقي، حوله بمفردات بصرية وصوتية مضافة الى مشهد تخييلي رمزي (عن طريق موسيقى «فاجنر» بشحنتها الملحمية، والإبطاء المتعمد للحركة في الصورة).
ولكن، ما أن يتساءل المتفرج عن أسباب هذا الاختيار (بقابليته المرجعية مع فيلم «كوبولا»)، حتى تتلاشى موسيقى «فاجنر» تدريجيا، وتحل محلها أصداء بعيدة لمناحات النساء «البكاءات» في المآتم العراقية، فنستعيد أنفاسنا، ونستعد لاستنشاق القليل من رائحة الأرض المفتقدة، وذلك بعد أن تعبر الكاميرا نفقا طويلا، تخرج من رحم الأم، وتتجه نحو فتحته، حيث ينتظرها الضوء، الحياة، و«الزمن المفقود»، وكأنها ولادة جديدة للمخرج، والكاميرا معا.
في هذا المشهد النهاري، كانت الكاميرا تقترب كثيرا من موضوعها في لقطات متوسطة وكبيرة، حتى انه كان من العسير بداية فهم محتوى الصورة، أو إحالتها الى حادثة اصطدام سيارتين، أو انقلاب أحداهما.
بينما يختتم «سعد سلمان» فيلمه ليلا، يخرج من احدى مدن الشمال، وتتوجه السيارة التي تنقله الى مدينة أخرى، فالرحلة لم تنته بعد.
تتقدم الكاميرا في حركة «ترافلينج» نحو عمق الصورة، حيث تتلألأ أضواء مدينة مرتقبة، وحكاية تالية، ربما تكون «بغداد» المنتظرة، بينما صوت «إلياس خضر»– المغني العراقي الأشهر– يرافق الصورة، ينتحب غناء، ويمنح هذه اللقطة الطويلة تأثيرها وشجنها، ويفجر كما رهيبا من الحنين، والذكريات، والأسى.
وكيف للمتفرج أن يحمي مشاعره وأحاسيسه، كي يمنع كلمات «مظفر النواب» بأن تعبر جسده، تخدش قلبه، وتسكن فيه لحظات طويلة، وهي التي لم تمنعها الأمكنة والأزمنة «السينمائية» البعيدة عن اختراق الصورة، وتسربها الى قاعة العرض، وأفئدة المتفرجين:
مرّينا بيكوم حمد وإحنا بقطار الليل
وإسمعنا دق كهوه، وشمّينا ريحة هيل
لك يا ريل صيح بقهر، صيحة عشقّ يا ريل..
أما إذا سألني أحدكم:
هل تمكن «سعد سلمان» من الدخول إلى «بغداد» و«أمه»؟
فاقترح عليه بأن يشاهد الفيلم للبحث عن الجواب.. وربما أقول له على طريقة الدليل المتخيل في الفيلم:
«هه.. أني شعليا يا معوّد، إنت في العراق».



جاذبية الكلمات
حوار
عمر بريكو O.Prego
مع
خوليو كورتزار *J.Cortazar



ترجمة: أحمد الويزي*

ولد خوليو كورتزار في العام ١٩١٤ ببروكسل، من والدين أرجنتينيين. أمضى طفولته وفترة شبابه بالأرجنتين، ثم عاش فيما بعد، ولأكثر من ثلاثين سنة، بفرنسا. ترجم أعمال إدكار ألان بو E.A.Poe النثرية إلى الأسبانية، وكتب العديد من المجاميع القصصية التي جعلته بحق، عميد الأدب الفانطاستيكي. كما أنه يعد كذلك، منشئا غير مسبوق للعديد من الأجناس الأدبية. فمؤلفه Marelle مثلا، هو كتاب مفتوح ومتنوع، إنه رواية مركبة بمقدور القارئ أن يعيد تأليفها إلى ما لانهاية. إنه الرواية التي تغدو أيضا، دراسة نقدية. لذلك، استحقت مؤلفاته الأدبية العديد من الجوائز نذكر منها: جائزة ميديسيس Medicis في العام ١٩٧٤ عن: كتاب مانويل le livre de manuel ؛ جائزة الصقر الأكبر الذهبية لمدينة نيس Nice سنة ١٩٧٦ عن مؤلفاته أجمعها. في سنة ١٩٨٤، وبعيد نشره لكتاب مشترك مع زوجته الروائية الأمريكية كارول دانلوب Carol Dunlop التي اسلمت الروح قبله في نوفمبر ١٩٨٢ ؛ توفي في باريس عن سن السبعين، يوم الأحد ١٢ فبراير ١٩٨٤. تعرف عليه عمر بريكو الصحفي القادم من الأوروجواي إلى باريس في فبراير من العام ١٩٧٤، ولزمه لأعوام مديدة إلى أن غدا من أصفيائه المقربين، تجمعه به هموم أمريكا اللاتينية والنضالات المشتركة من أجل حرية كتابها ومثقفيها اللاثينو-أمريكيين، بالإضافة إلى بعض الهموم الخاصة جدا.

---

* مترجم وكاتب من المغرب

في مطلع الثمانينيات، اقترح بريكو على كورتزار فكرة عقد حوار طويل يكون مادة لكتاب، وهو الشيء الذي لم يتحقق إلا مع حلول شهر يوليو من سنة ١٩٨٢، بعد تردد وارتباك كبيرين هيمنا على كورتزار الذي لم يكن يطلع الصحافة إلا على النزر القليل من حياته الخاصة. ومنذ يوليوز ١٩٨٢ وإلى حدود أسابيع قليلة عن وفاته (يناير١٩٨٤)، حلق كورتراز بعيدا محمولا بأسئلة بريكو الثاقبة التي طالت ميادين وأجواء متنوعة تهم الطفولة، الكتابة، الموسيقى، القناعات والنضالات السياسية، المصادفات الحياتية، الفلكيات وأشياء أخرى غريبة في حياة الكاتب الخاصة. ونظرا لأهمية هذه الحوارات ولاستمرار راهنية الكثير من القناعات التي تدافع عنها، ارتأينا تعريف القارئ العربي بمضامينها، مقترحين عليه ترجمة الحوار الأول من الكتاب والذي يحمل عنوان: «جاذبية الكلمات».

❖ عمر بريكو : لقد مضى وقت غير يسير على ما كنت قد صرحت به، في حوار أعطيته لأحدهم، حيث قلت بأنه لو لم يتسن لك أن تكتب (Marelle)، لكنت قد ألقيت بنفسك في نهر السين... وفي كتاب عن الذكريات الخاصة صدر حديثا بعنوان: «طرائق الانفلات»، يكتب غراهام غرين (Graham Green)، بأنه عاجز تماما عن فهم كيف أن بمقدور الناس الاستمرار في الحياة، دونما كتابة.... انطلاقا من هاتين الملاحظتين المربكتين، أطرح عليك السؤال الذي لا مناص منه في كل حوار يعتزم احترام ذاته : متى ولماذا بدأت الكتابة ؟

* **خوليو كورتزار** : إنه سؤال يتعذر علي كلية الإجابة عنه بطريقة نهائية وشاملة، لأن إجابة أولى قد تطابق هذه الفترة من الحياة التي نواجه فيها الواقع كأطفال، وفي بعض الحالات نعتبرها وكأنها مقنعة، متمسكين منها بالبعد الذي نسميه بسهولة « واقعا ».

في حالتي أنا، فإن ذكرياتي القديمة هي بالأحرى شذرات ذكريات تبدأ مع فترة طفولتي الأولى. لنقل بأنه حوالي السنة السادسة أو السابعة من عمري، رأيتني راضيا بهذا الواقع الذي كان والدي يعرضانه علي، والذي أظهرته لي حواسي. بمعنى أنه رأيتني أقبله كاملا، وفي الوقت نفسه سعيت باستمرار إلى التغيير من موضعه داخل سجلات ذات نمط لفظي.

❖ عمر بريكو : ما الذي تقصده بعبارة « نمط لفظي» ؟

* **خوليو كورتزار** : أود القول بأن واقعة أن يكون لشيء ما اسم، لا تختزل هذا الاسم في مجرد الاستعمال الواقعي للشيء، مثلما يصنع طفل ما عادة. فالطفل يتعلم بأن هذا الشيء يدعى كرسيا فيطلبه حينئذ أو يسعى باحثا عنه، غير أن لفظة « كرسي» بالنسبة له، لم يعد لها من معنى خارج الشيء الذي تمثله. لقد غدا هذا الاسم فقط، مجرد قيمة وظيفية، قيمة للاستعمال.

إن ذكرياتي الأولى هي بشكل غريب، ذات طابع مختلف. إنها بطريقة أخرى، نوع من الشك: فإن كنت أستكشف الواقع ضمن المظهر اللغوي، ضمن المظهر الدلالي، فلأن الواقع بالنسبة لي، لم يكن مكتملا ومشبعا. ثم إني كذلك – حصل هذا فيما بعد، حوالي الثامنة أو التاسعة من عمري– قد انخرطت في تجربة كان بمقدورها أن تكون خطيرة وأن تحيل على الجنون : بمعنى أن الكلمات بدأت تمتلك عندي قيما أكبر من القيمة الوظيفية التي تنحصر في الإحالة على الأشياء ذاتها.

❖ عمر بريكو : نوع من استبدال الواقع...

* **خوليو كورتزار** : كان بإمكان كلمة واحدة أن تسحرني. كانت لدي الكلمات التي أحب، وتلك التي أكره، وتلك التي تمتلك شكلا معينا، لونا خاصا. من بين ذكرياتي عن الطفولة، أني أراني وأنا مريض (كنت طفلا كثير المرض، أقضي فترات طويلة في سريري مع نوبة الربو أو مع الجنابات، أو أشياء من هذا القبيل) أكتب بإصبعي كلمات على الجدار. أمد الإصبع إلى الأمام، وأنشغل بكتابة كلمات أراها تتخذ لها هيئة في الهواء، أكتب كلمات أكثرها كان آنفا، كلمات فيتيشية، سحرية.

إنه لأمر لاحقني فيما بعد، طيلة فترات وجودي. كانت هناك أسماء أعلام معينة، تتخذ لها عندي قيمة سحرية. وفي هذه الفترة تحديدا، كانت هناك ممثلة إسبانية مشهورة كثيرا في الأرجنتين، تدعى: لولا ممبريف (Lola Membrives) فأراني من جديد إذن، طريح الفراش – وأنا ابن السابعة تقريبا – أكتب ببناني في الهواء : (lo-la Mem-bri-ves) وأعيدها كرة أخرى (lo-la Mem-bri-ves) كانت الكلمة وكأنها مرسومة هناك في الهواء، الشيء الذي منحني انطباعا بالتماهي القوي معها. أما عن لولا ممبريف في ذاتها، فإني لم أكن أعرف شيئا عنها، و لم أرها قط. كان والدي وحسب، هما اللذان يذهبان لمشاهدة العروض المسرحية التي تقوم فيها بأداء الأدوار الأولى. غير أن هذا الاسم الأنثوي، قد امتلك عندي قيمة فيتيشية. وحدث انه انطلاقا من هذه اللحظة، شرعت في اللعب بالكلمات، وذلك بعزلها أكثر فأكثر عن نفعيتها العملية، مثلما شرعت في اكتشاف الألفاظ التي

تقرأ طرديا (palindromes)، والتي تمت ملاحظتها فيما بعد، بين ثنايا كتبي.

❖ **عمر بريكو : في الكتاب الأخير، على سبيل المثال.**

❖ **خوليو كورتزار** : أجل، ففي مجموعتي التي تحمل عنوان (Deshoras)، هناك قصة Satarsa، المتولدة عن الألفاظ المقروءة طردا. بصيغة أخرى، لقد كنت طفلا تجتذبه واقعة أننا ونحن نقرأ جملة أو لفظة بطريقة معكوسة، نحصل على تكرار أو على معنى مختلف – فأن تكتب في الهواء اسم (Roma) ثم تقرأه بعكس اتجاه الحروف (Amor)، هو ما كان ذا جاذبية بالنسبة لي. إنني كنت أجهل تماما وجود الكلمات المقروءة عكسا، لكن ما أن اكتشفت أولاها بين طيات كتاب قديم، وهي جملة طويلة وكلاسيكية جدا، تقول «Dable arroz a la zorra el abad» يقدم القس الأرز للثعلب، ثم كتبتها إما على الورق أو في الهواء، ليتبين لي بأنها تقول الشيء نفسه في الاتجاهين معا (يسارا أو يمينا)؛ حتى أحسستني مقيما بين ثنايا وضعية من العلاقة السحرية مع اللغة.

بسبب ذلك علينا أن نعمل على إثبات بأنه من المستحيل فهم كيف يستطيع الناس العيش بدون كتابة... لست أدري. أعتقد بأنه يمكن العيش أفضل، دونما كتابة.

❖ **عمر بريكو : ما يحصل في النهاية (وهنا أذكر صديقي بيروكريللو Pero Grrullo، هو أن الكاتب باعتباره كذلك، موجودا مسبقا في الطفل الذي كانه، لدى هذا الطفل الذي لا يشبعه هذا العالم الظاهر المنغمس فيه، لدى هذا الطفل الذي يؤمن بوجود واقع آخر، يجتذبه بطريقة لا مقاومة معها. لنقل إن شئت، بأن لدى هذا الطفل، حنينا إلى عالم بإمكانه أن يمنحه إشباعا.**

❖ **خوليو كورتزار** : هذا صحيح جدا، بالنسبة لي. لأنه وإن في فترة مبكرة للغاية، في سن كان فيه رفاقي – حين أغامر بعض المرات بمفاتحتهم في أمر هذه الحدوس – ينظرون إلي وقد اعترتهم الدهشة أو سيطر عليهم الاستخفاف مني، الشيء الذي اضطرني – هكذا – إلى الانطواء على نفسي، والاحتفاظ بذلك كسر شخصي جدا من أسراري، كان هذا الاستعمال اللغوي ينسقط أيضا على العالم الخارجي، على العالم المحسوس. لدي هاهنا، في أحد الأمكنة، نص سجلت فيه الجاذبية التي أحسستها وأنا بعد طفل غض طري العود، إزاء كل ماهو شفيف، إزاء كؤوس البلور خاصة، والتي لا تزال تمارس علي إلى الآن، جاذبيتها. ذلك أن ظاهرة الشفافية، أي واقعة أن يخترق النظر سطحا صلبا كسطح البلور مثلا، تستمر في الظهور لي بأنها دعوة إلى أن ترى في المادة، أشياء أخرى عدا تلك التي نراها عادة.

وأنا طفل صغير، كانت النظارات– أقصد زجاج النظارات– تبدو لي ساحرة. أنت تعلم أنني كنت أقطن بيتا من البيوت التي تراكمت فيها بعض الأشياء الخاصة بوالدي وجداي وسابقيهم الأولين الواحدة فوق الأخرى، وهي أشياء لم تعد تصلح لأي استخدام سوى أنها تمكث هناك، مصفوفة في أدراج. كنت وأنا طفل، استكشف هذا العالم القديم، فأعثر على هذه السدادات المضلعة التي تغلق بها قارورات العطر مثلا، هذه السدادات التي عندما تنظر إليها ترى منعكسا عليها الشيء نفسه لخمسين مرة، أو أعثر على هذه البلورات ذات الألوان التي تلتقط الضوء وتجزؤه، أو على هذه العدسات الخاصة بالمنظار والتي تمنحك الصورة بكيفية أضأل أو أكبر مما تراه عادة، وذلك ما كنت ضمن مستوى آخر، أمارسه على الكلمات كذلك. بمعنى أنني كنت أبحث عن كل إمكانيات الاختراق والعبور (passage) هاهو ذا لفظ عبور، الذي طالما استعملته من قبل، لأني لم أعثر على بديل لفظي آخر يفسر بطريقة أفضل، هذا الإشباع الذي يعتريني إزاء المعطى مثلما هو في الواقع.

أعتقد أن مأساتي وسعادتي في ذات الوقت، كانتا تكمنان في عدم قبولي للأشياء مثلما هي معطاة، منذ الصغر. لم يكن يقنعني أن يقال لي بأن هذه مائدة « أو أن لفظ » والدة « هو لفظ » والدة» وكفى. على العكس تماما، كان يبدأ بالنسبة لي مع موضوع « المائدة» أو لفظ «الأم»، تطواف سحري قد أتوفق أحيانا في قطعه، لكني أحيانا أخرى، أتعثر فأكبو.

باختصار أقول : منذ الطفولة، لم تختلف علاقتي أبدا مع الكلمات أو مع الكتابة، عن علاقتي التي أعقدها مع العالم بصفة عامة. ويبدو لي أنني جئت إلى العالم من أجل أن لا أكتفي بقبول الأشياء مثلما هي معطاة لي.

❖ **عمر بريكو : إن هذا مؤكد. وهو ينضم إلى ما قاله فركاس يوسا (Vergas Llosa) حين تحدث عن الرواية التي «قد تؤسس نوعا من البذاءة إزاء الألوهية ». ففي العصور الوسطى أعتبر الكاتب إلى حد ما ملفقا، إنسانا يتقمص دور الإله، الاله الخالق للحقائق. فالكاتب أيضا، يخلق الحقائق التي وإن كانت متخيلة، فهي ظاهرة وبادية. من هنا نشأ القلق إزاء انبثاق الظاهرة الروائية. لكن لنعد إلى مؤلفاتك : ففي قصصك القصيرة مثلا، تحدث دوما زحلقة أحيانا غير مدركة بالتحديد، تقودنا إلى واقع آخر يأخذ انعطافة خطيرة، ويلج عالما آخر.** (autre)

* خوليو كورتزار : أعتقد أن ما ذكرته الآن صحيح فيما يتعلق بقصصي، وهو نتيجة حتمية لهذه الوضعية المتخذة إزاء الواقع، والتي لاحظتها عندي منذ طفولتي الأولى، وتحملتها على عكس باقي الأطفال. لازلت أذكر رفاق سني الصغار الذين كانوا في البداية، قادرين على الاشتراك معي نسبيا، في هذه الرؤية المختلفة التي كانت لي. لقد جازفت، حينما كنا أصفياء بعضنا البعض، بأن حدثتهم بقلب مفتوح، وبلغتهم بعض ردود الفعل التي اتخذتها إزاء الأشياء واللغة، إزاء الكلمات. غير أني وبسرعة لاحظت بأنه ما أن مضت شهور، سنة على أكبر تقدير – والزمن يمر بسرعة خلال الطفولة – حتى كان هؤلاء قد اختاروا المكوث هناك، ضمن الضفة الأخرى للأشياء. بمعنى أنهم لم يلتحقوا بي على طريق الاستكشافات الساذجة التي كان خوليو الصغير يقوم بها. إنهم لم يلحقوا بي، بل ورفضوا ذلك معتقدين أنه ضرب من الحماقة. ففي نظرهم، عوض أن ألعب كرة القدم، كنت أنفق وقتي في قلب الكلمات، فيما يشبه «لعب الفتيات» . إنك على علم بذلك المعجم الذكوري المتداول في ريودي لابلاتا la plata Rio de، والذي كثيرا ما كان يجرحني مع ذلك، لأنني كنت صبيا حساسا. غير أن ذلك لم يثن من عزمي أبدا، أو يؤثر في الطريق الذي أختطته لنفسي.

❖ **عمر بريكو : يمكن لنا بدقة أن نلاحظ في كتابك الأخير Deshoras، بعض مايشبه بقوة، الحنين للزمن الضائع. يبدو عليك أنك تعود إلى سنوات المراهقة ببوينوس إيريس التابعة لبانفييلد Banfield، إلى الأصدقاء القدامى للمدرسة العليا. فيتكون لدينا انطباع بأن هذه الذكريات القديمة تراودك، تلازمك، وأنك - نوعا ما - تحاول أن تطردها طرد الأرواح الشريرة.**

* خوليو كورتزار : إني لأتساءل أليس هذا من قبيل مشكل الشيخوخة... فقد أقفلت التسعة والستين عاما منذ ستة أيام خلت. إن هذا الأمر معروف للغاية، وكل الدراسات النفسية تشرح بأن الذهن البشري مهما يبلغ عمرا معينا، إلا وتبدأ الذاكرة في الاشتغال بكيفية مختلفة. وقد يبدو من جهة بأنه كانت هناك، في القاعدة العامة ندرة في الذاكرة المباشرة. فمثلا يحدث لي أن أشاهد فيلما يكون مهما بالنسبة لي، لكن ما أن ينقضي أسبوع بعد ذلك، وأعاود التفكير فيه أو يحدثني عنه أحدهم، حتى يتبين لي بأني أملك مسبقا فكرة مبهمة وغير واضحة عنه، بل وحتى أجدني نسيت بعض المقاطع. وقد يبدو في مقابل ذلك، أنه أمام هذا القصور والعجز عن تسجيل الحاضر في الذاكرة، حصلت يقظة للذاكرة القديمة وذلك بالصعود عبر مرقى الأعوام. ذاكرة الشباب الأول، المراهقة، بل وحتى ذاكرة الطفولة. وقد حاولت عبثا أن لا أكون واعيا بذلك غاية الوعي، ذلك أنني في كل مرة أرغب في تذكر الماضي إلا وكنت أستطيع فعل ذلك (مع بعض الثغرات غير القابلة للاجتناب بالنسبة لكل ذاكرة، ما دام أن هذه الأخيرة ذات خاصية اختيارية للغاية، ولا تسجل كل شيء أبدا بطريقة مباشرة)، وهو كذلك ممكن بقدر ماهو الآن، في القصص القصيرة الأخيرة التي كتبت، أقصد تلك التي تضمها مجموعة Deshoras، حيث أعاود تموقعي فعلا بيسر شديد وكثافة كبرى، داخل فترات من حياة أضحت قديمة جدا : الفترة التي كنت فيها طالبا، فترة ذكرياتي الطفولية.

❖ **عمر بريكو : إنني بصراحة، كنت أفكر في نوع آخر من الحنين، في حنين يأخذ بالاعتبار أنه يستحيل عليك في الظروف الراهنة العودة إلى الأرجنتين، وهي ظروف يبدو مع ذلك، أنها آخذة في بلوغ نهايتها.**

* خوليو كورتزار : أجل، بطبيعة الحال. لكن حينما تستعرض كل قصصي القصيرة – وهي كثيرة – ستلاحظ بأن موضوعة الكثير من بينها، هي في النهاية موضوعة طفولتي. إن كما لا يستهان به من قصصي وهو أمر قابل لأن يدرك بسرعة، يستمد عناصره من السيرة الذاتية، حتى القصص التي تنتمي لفترة البداية، أي تلك المتضمنة في مجموعتي Bestiari فعلى سبيل المثال قصة Bestiario هي قصة عن طفولتي، كما أن Poisons و La fin du jeu، هما كذلك. إنها كمية هائلة من القصص القصيرة، تلك التي تتموقع ما بين فترة الطفولة وفترة المراهقة.

غير أنه من باب البديهي، أن يبدو الماضي أكثر ثقلا ضمن المجموعة الأخيرة Deshoras أن يكون له حضور أكبر إذا ما قورن بكتبي القديمة.

❖ **عمر بريكو : بالمناسبة، هل تنهض قصة Les escuela de noche على واقعة ملموسة ؟**

* خوليو كورتزار: قطعا، لا. فالأحداث المروية في هذه القصة هي عامة ومطلقا، أحداث متخيلة. غير أنها أحداث متخيلة كتبت كمقابل رمزي للواقع، لواقع كان آخر، ولم يجر بهذا الشكل وإنما يطابق بالتحديد، الوقائع التي تخيلتها فيما بعد. أعتقد أنه ينبغي علي تفسير هذا الأمر بطريقة أكثر وضوحا.

❖ **عمر بريكو: أجل، فهذا يبدو لي مهما.**

* خوليو كورتزار: تلقيت دروسي بالمدرسة العليا للاساتذة

ماريانو أكوستا Mariano Acosta قضيت أربع سنوات في المدرسة العليا للمعلمين، وثلاثا لتهيئ درجة الاستاذية في الآداب، وكانت نوعا من اللقب -الجوقي الذي يسمح فيما بعد، بتدريس المواد الأكثر تنوعا وفجائية، بالصنف الثانوي.

عبثا كنت أحاول أن أمتلك براءة الشباب، فتبين لي في غضون السنوات السبع التي قضيتها في صفوف المدرسة، بأن هذه المؤسسة العليا ذات السمعة العالية، والشهرة الكبيرة، والمحترمة كثيرا في الأرجنتين، لم تكن في العمق سوى مجرد مهزلة عريضة. ذلك أننا إذا ما رغبنا في أن نتكلم بلغة الأرقام الإحصائية، فإنه من المفترض أن أكون خلال السنوات السبع من الدراسة قد تعلمت على يد مائة أستاذ. ومن هذه المائة أستاذ، لا أتذكر الآن سوى اثنين. وها أنت ذا ترى بأنه شيء ضئيل جدا، في المتوسط العام. أتذكر أستاذين اثنين أحتفظ لهما في قرارة نفسي، بعميق الاعتراف والتقدير، لأنهما كانا نعم المعلمين، بالمعنى الذي نفهم منه أنهما ما فتئا بسرعة، أن اكتشفا طاقة وموهبة تلاميذهما، فأبديا استعدادا في مساعدتنا وتحفيزنا، في حين أن الثمانية والتسعين أستاذا الآخرين، لم يكونوا سوى مجرد ببغاوات، يكررون الدروس التي كان علينا بدورنا نحن، أن نكررها.

❖ **عمر بريكو: وما اسمهما ؟**

* **خوليو كورتزار:** سأذكر اسميهما، لأنني أحتفظ لهما في نفسي حقيقة، بعميق التقدير. يتعلق الأمر بأرثيرو ماراسو Arthuro Marasso الذي كان أستاذ الآداب الإغريقية والإسبانية، وفيسنتي فاتوني Vicente Fattone الذي كان يدرس الفلسفة والمنطق. لقد كانا معا - خلال تلك السنوات السبع - الأستاذان الوحدان اللذان لازلت أحتفظ لهما بذكرى طيبة، على اعتبار أنهما الوحيدان اللذان كان لي معهما اتصال إيجابي، بأن فتحا لي آفاقا بعيدة، انتقداني، وبينا لي مساوئي وأخطائي الشبابية، ثم وجهاني صوب الدراسات الأكثر جدية والأكثر جمالية في الوقت نفسه.

غير أن هذا لايعدو كونه مظهرا واحدا للموضوع. إن له مظهرا أخر يتجلى في الآتي :

فخلال السنوات السبع التي قضيتها في مدرسة ماريانو أكوستا، وعلى الرغم من أنني لم أكن أملك أي حس سياسي خلال تلك الفترة، إلا أني قد أدركت بأن غاية هذه المدرسة كانت هي صناعة معلمين وأساتذة من طراز نموذجي، لهم الأفكار الأكثر بدائية والأكثر سلبية حول الوطن، النظام، الواجب، العدالة، الجيش والحياة المدنية. أي حول كل ما يقود في قصتي القصيرة - خصوصا صفحاتها الأخيرة - إلى فكرة أنه في هذه المدرسة يصنع الفاشستيون.

❖ **عمر بريكو: إنه حس داخلي تكلف المستقبل بتحقيقه..**

* **خوليو كورتزار:** أجل. فأنا على علم بما يصدر عني من كلام، لأنه ولمرات عديدة خلال هذه السنوات الدراسية، كان لنا أساتذة عملوا المستحيل من أجل تجميع تلامذة القسم في سريات وفي جمعيات، من أجل تعزيز وتقوية بعض مواقف حكومة ذلك الوقت - أتذكر بالضبط حكومة الجنرال خوسطو - Justo فأدركت عندها بأنهم في الحقيقة، إنما يحاولون خلق جبهات فاشستية متقدمة، بمعية رجال الحركة ذات الطابع الوطني. كل هذا عن طريق تظاهرات متواترة معادية للسامية وللأجانب / الغرباء.

إذن، فهذه المدرسة التي كانت تتمتع في الأرجنتين بسمعة حسنة وبكونها أفضل مدرسة للأساتذة، لم تكن كذلك في عيني. لقد تملكني إحساس مفاده أن ما قضيته من وقت بين ظهرانيها، لم يكن سوى مضيعة كبيرة للوقت، ما خلا الاستثناءات التي تمت الإشارة إليها. وإن أفادتني هذه المدرسة في شيء، فإنما في أنها سمحت لي بخلق رصيد لا يستهان به من الصداقات. بمعنى أني خرجت منها وفي جعبتي بعض الأصدقاء الذين ظلوا أصفياء راسخين إلى اليوم، دون احتساب الاهتمام الخاص الذي أحيته في مختلف المواد. لقد كنت خلال هذه السنوات السبع التي قضيتها في المدرسة، عصاميا حقيقيا. درست ما كان يستهويني، وتركت جانبا ما لم أحببه. هذا نسبيا هو الإطار الذي صغت ضمنه قصتي.

❖ **عمر بريكو : يتعلق الأمر - إذن - بنوع من الاستعارة لهذه الحقيقة الخفية، لهذا الجو العام الذي أدركته.**

* **خوليو كورتزار** : نعم، فهي استعارة ووشاية في نفس الوقت.

❖ **عمر بريكو : لنعد قليلا إلى الوراء : هل كان لك ضمن محيط طفولتك، أحد ما من العائلة طبع موهبتك الأدبية بطريقة معينة ؟**

* **خوليو كورتزار** : نعم انها أمي. لكن لفظة (طبع) فيها بعض المبالغة، والسبب فعلا هو أنني لا أذكر أن أمي كانت تدفعني أو تشجعني لاقتحام هذا الميدان. إن أمي التي لا تزال على قيد الحياة، هي امرأة حاصلة على تربية جيدة بالمقارنة مع التربية التي كانت قد تلقتها الفتيات الأرجنتينيات، في ذلك الوقت.

سأشرح : كان هناك من الجانب الأمومي أطراف عائلية

فرنسية وألمانية، كما كانت هناك ذائقة للغات، أضف إلى ذلك أن أمي قد درست الإنجليزية وبعدها الفرنسية. وكانت خلال شبابها ولاتزال إلى اليوم، قارئة جيدة. فهي تقرأ دونما تمييز عنصري ودون أية دقة علمية الروايات والقصص، وقد كانت بطبيعتها رومانسية. وساعدني هذا على اكتشاف عالم القراءة منذ سن مبكرة، خصوصا أنها كانت تزودني تباعا، بالكتب التي كانت تقدر بأنني أستطيع قراءتها، وهي في أغلبها مسلسلات مصورة، كتب لا قيمة كبرى لها، وروايات شعبية.

لكن تنضاف إلى كل ذلك، مؤلفات ألكسندر دوما Alexandre Dumas أو فيكتور هيجو Victor Hugo : فبهذه الكيفية ودونما رقابة منظمة بعناية، تم لي الدخول إلى عالم الأدب الذي فتح ذهني بكثرة على الخيال، وجعلني ألج دفعة واحدة هذا العالم الذي لم تكن له أدنى علاقة مع عالمي الصغير في حي بانفيلد - Banfield، حيث كنت أعيش مع عائلتي وأصدقائي. بهذا المعنى بالذات، كانت أمي أكبر موجه لي على درب القراءة أولا، والكتابة فيما بعد.

❖ **عمر بريكو: ما يفاجئ عندما نستحضر تواريخ نشر كتبك، هو أنك على عكس ما جرت به العادة في ريودي لابلاتا Rio de la plata ؛ لم تكن متحمسا أبدا للنشر قبل سن معينة. يبدو أن شيئا من الحياء، من النقد الذاتي الصارم، بعضا مما بداخلك، كانوا يحثونك على ضرورة انتظار الساعة السانحة. لأنه عندما ظهرت مجموعتك الأولى Bestiario صار بمقدورنا سلفا، أن نتكلم عن كاتب في كامل نضجه الأدبي.**

* خوليو كورتزار: هذا صحيح. قد يكمن هنا مظهر سلبي، بالمعنى الذي جعلني أبدو مع نفسي - ربما - شديد الغرور في مرحلة الشباب. مغرورا من زاوية عدم الرغبة في نشر أي شيء قبل التأكد المطلق من أن ما سينشر قد يتلقى كمؤلف ناضج، يستحق فعلا نشره. لكن حينما أعاود التفكير فيما كنته وقتئذ، أتحرج نسبيا من اتهام نفسي بالغرور. لا أعتقد أنني كنت كذلك. بل كنت في المقابل، ناقدا ذاتيا صارما إلى حد الشراسة. لنقل بأنني اجتزت مابين سن الثانية عشرة والخامسة عشرة، هذه المرحلة الرهيبة التي لايجتازها الكثيرون أبدا، والتي ترتكز على الخروج من ربقة الحس الرديء فيما يخص القراءة والكتابة معا.

كان لعائلتي على العموم، مثلما لدى كافة العائلات الارجنتينية المنحدرة من البرجوازية الصغرى، ذوق ممجوج. وكانت قراءات أمي المفضلة تتضمن كما هائلا من الأدب الذي يمكن نعته بالرديء، وهو ما قرأته آنئذ، كبقية الخلق. وحينما شرعت في كتابة قصصي الأولى - بغير ما وضوح أذكر منها بعض المحكيات - أنا متأكد من أنها كانت - بصراحة - رديئة، عاطفية، مدرة للدموع بمجانية؛ كانت محكيات قصيرة، ملأى بالشحنات العاطفية النبيلة وبالمآسي المرعبة، وبالدموع. لكن باقتحامي لمرحلة المراهقة صرت وكأنني عبرت مرحلة أخرى، وهو ما جعلني أقطع مع كل ذلك العالم ذي الذوق الرديء، وأن ألج عالما يمكننا تسميته بعالم الأدب الرفيع. بمعنى أن هناك هذه اللحظة حيث أدركت ماهية الأدب الرفيع وما هو غير ذلك، هذا الغير الذي يمكن أن يتوافر على أشياء جيدة، لكنه على العموم، محتقر كثيرا.

إذن، حينما صرت أملك هذا التصور عن الأدب الراقي جدا، ورحت أعقد مقارنات بينه وبين ما كنت قد كتبته إلى ذلك الحين، بدت لي فكرة النشر غير مقبولة بالمرة. لقد قمت بنقد ذاتي في الاتجاه الذي جعلني أقول مع نفسي بأنه ليس من اليسير بلوغ شأو المؤلفات التي تحظى عندي بالتقدير، إذ لايمكن أن نكتب الأحمر والأسود لستندال (Sthendal)، بين ليلة وأخرى، وأن ذلك يفترض مجاهدة طويلة مع النفس، مثلما هو مفترض في التعريف الذائع الصيت للعبقرية، وأن هذا يستلزم نقدا ذاتيا من النوع القاسي، قطعا.

❖ **عمر بريكو: حينئذ، قررت أن تنتظر، دون أن تتوقف مع ذلك، عن الكتابة**

* خوليو كورتزار : أجل، فقد تركت السنوات تمضي، دون أن تهيمن علي أية رغبة في النشر. كنت أكتب الكثير، مثلما ألقي وأحرق بالكثير كذلك. وقد اضطلع صديقان أو ثلاثة من أصدقائي القدامى (أولاء الذين نصطفيهم لحظة المراهقة وبداية الشباب، فتظل تربطنا معهم أواصر الثقة التامة، وقد صاروا والحالة هذه، رجالا راقين في سلم المجتمع، منهم الموسيقي والكاتب أو الرسام) بمهمة قراءة مؤلفاتي. لم أكن أتردد في جعلهم يقرأون ما كنت أكتب وفي الاصغاء إلى آرائهم وانتقاداتهم. ومع ذلك، لم تسيطر علي الرغبة في النشر. لقد احتفظت بهذا النقد الذاتي، وكنت - عمليا - مسرورا بالاحتفاظ به إلى حدود رحيلي عن بوينس إيريس. لأن مجموعتي الأولى Bestiario، كنت قد دفعت بها إلى النشر في الشهر الذي سافرت خلاله إلى فرنسا، أي في نوفمبر ١٩٥١. وما أن ظهرالمؤلف ببوينس إيريس حتى كنت قد رحلت عنها.

❖ عمر بريكو: لكن هناك كتابان قبل هذا المؤلف.

* خوليو كورتزار : أجل، هذا صحيح. أتعرفهما ؟

❖ عمر بريكو: هناك ديوان شعري بعنوان Preseucia بتوقيع مقنع لخوليو دينيس (Julio Denis) وقد صدر سنة ١٩٣٨، وكتاب الملوك Los Reyes والذي ما فتئت أن رأيته يصدر هنا بفرنسا في طبعة أنيقة ومزدوجة اللغة)، وهو قصيدة مأساوية حول ثيمة المينوثور M inotaure، وقد نشرت لأول مرة سنة ١٩٤٦.

* خوليو كورتزار: نشرت قصيدة « الملوك » من قبل صديق لي هو دانييل ديفوتو(Daniel Devoto) ينشر لحسابه الخاص، ويحلو له أن ينشر لأصدقائه، النصوص التي تروق له. لكن هذين الكتابين (Presencia & Los Reyes) لم يحظيا بنشر ذي طابع عمومي، إن أمكن التعبير. أما أول كتاب صدر لي بشكل عادي وطبيعي، وخرج إلى المكتبات العمومية، فهو كتاب (Bestiari)، في الحقيقة.

❖ عمر بريكو: سأطرح عليك سؤالا تقليديا آخر، غير قابل للتفادي : هل يكتب الكاتب لنفسه أم للآخرين، أي بهدف أن يكون موضوع قراءة ؟.. يقدر الكثير من الكتاب بأنهم يكتبون لأنفسهم. لكن وفي نفس الوقت، وهنا تكمن المعضلة، هم في حاجة إلى جمهور، بل إنهم ليشترطوا عليه أن يعترف بوجودهم.

* خوليو كورتزار: ظل الجواب عن هذا السؤال - دوما - أمرا عسيرا، لأنه يتحمل الكثير من سوء الفهم. وأعتقد أن ما ينبغي القيام به والحالة هذه، هو أن يتأمل المرء في نفسه بأكبر قدر ممكن من النزاهة، وأن يحاول أن يرى إلى ذاته من خلال الفعل، من خلال واقعة الكتابة.

إن كل ما كتبته، بصراحة، سواء في فترات شبابي أو إلى حدود ما قبل الأمس، قد كتب من زاوية لا تأخذ بعين الاعتبار أبدا، أي قارئ محتمل. وفي أية لحظة مهما كانت. إنه نوع من تصفية الحساب بين ما يجوس حولي فيفترض مني تعبيرا أدبيا، وبين ذاتي نفسها. وبتعبير آخر أقول : إن الكاتب حقا، يظل وحيدا أعزل في حلبة الملاكمة.

هناك من جهة، الموضوعة التي أرغب في تحويلها إلى قصة قصيرة، رواية أو إلى قصيدة، ومن جهة أخرى أوجد أنا باعتباري شخصا ينبغي عليه أن يتوصل إلى ذلك. أن يتوصل إلى ما لا يملك الكاتب عنه أية فكرة محددة ودقيقة، لأن أفكاري تكون ملتبسة وغامضة حينما أباشر العمل. وشيئا فشيئا يولد هذا الأخير من تلقاء نفسه، أثناء سير الكتابة.

❖ عمر بريكو: بمعنى أنك إلى هذه الحدود، وحتى أستعيد الصورة المجازية التي استخدمتها قبل قليل، تتصارع مع الموضوعة داخل حلبة الملاكمة، دون الاكتراث بالجمهور.

* خوليو كورتزار: لايعني ما قلته هنا أبدا، أنني أستبعد فكرة أن يكون ثمة قارئ. بل على العكس من ذلك : والدليل هو أنني لحظة الانتهاء من كتابة قصة ما، أعيد قراءتها، وأدونها من جديد، ثم أقبلها (لأن هناك قصصا أخرى لا تحظى بقبولي)؛ وحينذاك تسيطر علي رغبة كبيرة في أن أقدمها لصديق قريب، حتى يكون أول من يطلع عليها. وفي نفس الآن، تسيطر علي رغبة أخرى، وهي أن تكون هذه القصة متبوعة بأخريات، حتى أستطيع جمع الكل بين دفتي كتاب. كتاب بمقدوره أن يقدم لكل القراء، سواء المعروفين أو غيرهم.

إن فكرة حضور « القارئ » لم تكن أبدا غائبة، في حالتي أنا. لكن في المطلق العام، وأثناء معركة الكتابة هنا- نعم- تكون غائبة. إذ لم يخطر ببالي البتة، وأنا متأكد من أنه لن تخطر ببالي فكرة أن أتردد في صياغة جملة، وفي قرارة نفسي هذا السؤال : « ترى هل سيفهم القارئ هذا ؟ ».

ذلك أن طرح مثل هذا السؤال، هو مسبقا القبول بفكرة مثول القارئ أمام الذات الكاتبة كمراقب، وحين تشرع في التساؤل إن سيفهم هذا أم لا فإنك سلفا ستتسامح وتتساهل مع الكتابة، لوجود هذا النزوع الأبوي لديك، إزاء القارئ. وحينذاك، يكون بإمكانك أن تكتب الجملة حتى يتمكن هو من فهمها.

❖ عمر بريكو : ستهبط إذن، درجة من الدرجات...

* خوليو كورتزار: ختاما، لم يحصل أبدا، هذا النوع من المشاكل. وهذا هو السبب في أن ببعض قصصي القصيرة، مقاطع ينبغي على كل قارئ أن يفهمها وفق طريقته الخاصة. أنا أيضا، أفهمها بطريقتي التي يمكن أن تكون هي نفسها حينما كنت قد كتبت الجملة.

❖ عمر بريكو: بطبيعة الحال. غير أن هاهنا، تكمن مسألة لنقل بأنها شديدة العسر، يمكن تقديمها على الشكل التالي : في يوم ما، شبهت أنت بالذات، نصوصك بالجوز الهندي Noix de coco المتساقط على قنة الرأس من فوق؛ وبتعبير أكثر دقة، شبهتها بشكل سابق عن الوجود،بشيء ما لست واعياً به الوعي الكبير، وهو الذي لاتعلم جيدا إن كان سيغدو قصة أم لا. وكأنها شيء ما يمنحك في بعض الأحيان، الانطباع بأنه كتب من قبل كائن آخر. لكن وفي نفس الوقت، هناك - أو يظهر أن هناك - رقابة مطلقة على ما تحكيه، وهو الأمر الذي يبدو مناقضا لهذا النوع من العفوية، لهذه الكتابة الأقرب إلى

الأوتوماتيكية التي تلمح إليها في مناسبات أخرى. لهذا أود أن نحاول معا، توضيح هذه المسألة.

* **خوليو كورتزار:** ينبغي البدء إذن، بتوضيح أن الجزء الأول كله من قصصي، لنقل المجموعات الأربع الأولى، كان قد كتب، لن أقول بطريقة أوتوماتيكية، ولكن مثلما أسلفت، بقبول جوزة الهند وهي تقع على رأسي، بقبول اندفاع إما فكرة أو وضعية أو حالة معطاة، وبترك المحكي ينتظم إجمالا، وذلك انطلاقا من هذه العناصر الأولية، انطلاقا من الوضعية المحددة، بترك القصة تأخذ شكلها شيئا فشيئا، مع تدخل ثانوي نوعا ما، من قبل الكاتب. أنا أعلم أن هذا كله ملتبس للغاية.

❖ **عمر بريكو: على الأقل، في الوهلة الأولى.**

* **خوليو كورتزار:** ما ينبغي الإلحاح عليه هو أن الكاتب لا يشتغل ضمن مستوى واحد. على أية حال، لا يشتغل كاتب من طينتي أنا، ضمن مستوى واحد. بمعنى أن جوزة الهند وهي تقع على الرأس، أي هذا الاندفاع لكتابة شيء ما والذي ينطلق أعلم ذلك، من داخل محطة قطار حيث هناك امرأة ما تصعد إلى عربة ما، وهو تقريبا كل ما أعرف؛هذا ببداهة، تقدمة لا تأتي من عالمي الواعي ولا من عالمي العقلي، ولكن يمكنها أن ترد من حلم – وقسط وفير من قصصي نتج عن حلم – يمكنها أن ترد من تداعي أفكار، من شكل يمكن أن يتحقق في لحظة معطاة، من ترابط لأفكار غير متوقعة؛ وتكون لهذا قوة جامحة إلى درجة أنها تلزمك بكتابة قصة، وأنت منجر بالصدفة، لأنه أمر غير واع بشكل دقيق، ينبثق من الأعماق، من الدواخل القصية.

مع احتمال كتابة بعض الجمل التي سوف تحذفها فيما بعد، لأن لا علاقة لها مع القصة، أو مع احتمال حذف صفحة كاملة واستعادة فقرات ثلاث سابقة، لأنك في تلك الأثناء قد انتبهت إلى أنك صرت تتشعب في اتجاه لا يروق لك، وكل ذلك دون أن تمتلك فكرة واضحة عما تفعله.

أخيرا، إن هذا الضرب من النزوع الأتوماتيكي الموجود في الكثير من قصصي (بإمكاني أن أذكر لك عناوين القصص التي يقع عليها تفكيري في هذه اللحظة)، يشمل حقبة متجاوزة الآن من مشروعي في الكتابة. لقد اشتغلت كثيرا في مجموعاتي الثلاث الأخيرة، وفق مستوى عقلاني، بمعنى أني صرت أكثر فأكثر سيد ما أبتغي قوله.

❖ **عمر بريكو: تشبه نسبيا إدكار الان يو** Edgar A. Poe**، حينما فسر الطريقة التي كتب بها قصة الغراب** Le corbeau **، وهو ما صدقه بصدده القليل من الناس.**

* **خوليو كورتزار:** لا. ليس أنني أحس بمجموع القصة قبل الانكباب على كتابتها، ذلك أنه تفضل عندي دائما،بعض المناطق المعتمة. لكن تتكون لدي فكرة مصممة ومبنية جيدا عن القصة، فأشتغل عليها بعدئذ، بطريقة واعية وعقلانية أكثر.

هذا لم يمنع من أن إحدى قصص مجموعتي Deshoras مثلا، وهي قصة « الفئران» : وهي قصة الألفاظ المقروءة عكسيا Satarsa، قد كتبت تحديدا ضمن الجو العام الذي ساد قصصي الأولى. بمعنى أن هذه قد بدأت عن طريق هاجس تملكني عند فراغي من قراءة مقالة في إحدى الموسوعات، عن واقعة أن الفئران تشبك أحيانا، الأذيال حول بعضها البعض، فتموت من جراء ذلك لأنها، مثلما يبدو، لا تستطيع أبدا التخلص من ورطة اشتباك الأذيال فيندفع كل واحد من جانبه وهو يجر في اتجاه من الاتجاهات، إلى أن تقع الكارثة. لا نعلم أبدا إن كان هذا حقيقيا أم لا، ولكنه على الأقل، أحدوثة قديمة. إن هذه الفكرة عن الفئران وهي في قعر جحرها تركض خلف بعضها البعض، مشبكة أذيالها على شكل عقد تهدد أربعة أو خمسة منها بالموت الزؤام، لأنها لا تعرف كيف تتخلص من هذا المأزق، فيجر كل واحد منها من جانبه؛ أقول إن هذه الفكرة / الرؤيا قد تسببت لي في بعض الهلع والخوف. وفوق هذا، فقد حدث أن تزامن ذلك، مع سلسلة من القراءات التي قمت بها حول أعمال التعذيب والتغييب والقتل في الأرجنتين. اقترن عندي الأمران معا، فشرعت وأنا أمام الورقة – التي كانت إلى ذلك الحين هنا أمامي غير أني ما فكرت في كتابة قصة، وإنما اكتفيت بالجلوس أمامها فقط – أخط كلمة فئران (ratas)، على الصفحة البيضاء لمرات عديدة، مثلما كنت أرسم الكلمات في الهواء، و أنا بعد طفل صغير. كنت أكتب كلمة (ratas)، ثم فجأة، بدت لي إمكانية إنشاء عبارة تقرأ طردا وهي: (ratar a la rata) «ربط الفأر»، التي تستلزم فكرة الربط عبر الذيل، على الرغم من أن هذه الأذيال لم يكن قد أشير إليها في أي مكان من المحكي.

فجأة، عنت لي فكرة أن تفضي لفظة « فأر » إلى سلسلة من الأفكار الأخرى عن طريق تقنية الكتابة المقروءة طرديا، وأن هذه الأفكار إنما هي أفكار عن الرعب، تعكس مشاعري تجاه الأخبار الواردة علي من الأرجنتين، سواء منها المسموعة أو المقروءة. حينئذ، جلست لكتابة العبارات المقروءة طرديا. ومثلما تعلم، يبدأ المحكي بالإشارة إلى شخصية تشتغل على ظاهرة الألفاظ المقروءة طردا، وبعد ذلك تأتي البقية. ظهرت

الشخصيات الأخرى – أقصد المرافقين الآخرين للشخصية الأولى: المرأة والطفلة الصغيرة – في غضون الصفحات الثلاث الأولى. وقد أتيت على نهاية القصة مثلما فعلت مع نهايات أكبر عدد ممكن من حكاياتي، في الفترة التي كنت فيها حكاء. إنه عمل ينبع من أقصى نقطة من أعماقي، وذلك تبعا لسيرورة عقلانية بقدر قليل، عقلانية في الحدود الدنيا. وفي مقابل ذلك، هناك في نفس المجموعة، قصص أخرى معدة بعناية فائقة. مثلما هو شأن الأخيرة التي بعنوان Diario para un cuento وأعتقد بأنها، مع ذلك، تخضع لكتابة تلقائية على المستوى التقني. ويبدو لي بأنها حكاية تستجيب لطريقتي الحالية في الكتابة، تلك التي صرت أتبناها خلال هذه السنوات الأخيرة. فهي رصينة أكثر، مخدومة بعناية، ومفكر فيها بدقة.

❖ عمر بريكو: فيما يخصني كقارئ، أعترف بان قصة Diario para un cuento تمنحني انطباعا بكونها قصة معدة من تلقاء نفسها، مبنية من ذاتها، تقريبا من دون تدخل للكاتب وكأنها تتمتع بنوع من الاستقلالية، حتى ليمكن القول بأن بها نوعا من التولد الذاتي.

* خوليو كورتزار: نعم، فأنا نفسي أستشعر هذا الانطباع. ما حصل مع (Diario para un cuento) هو أن فيها الكثير من عناصر السيرة الذاتية، مثلما قد تكون لاحظت أنت نفسك. وعلى كل حال يمكننا أن نتخيله، أن نتخيل بأنه سيري ذاتي كثيف. لقد اشتغلت فعلا مترجما عموميا في بوينس إيريس التي كان لي فيها مكتب أترجم فيه مراسلة مومسات الميناء اللواتي كن يجئنني برسائل بعث بها إليهن عشاقهن البحارة، من كافة بقاع العالم. وكان علي أن أقوم بالترجمة من اللغة الإنجليزية إلى الإسبانية، ثم أرد بالإنجليزية على باعث الرسالة. ومثلما شرحت ذلك في القصة، فقد أورثني شريكي هذا العمل، فاستمررت فيه إشفاقا مني على أولاء الفتيات اللواتي كن أميات فيما يخص فن التراسل واللغة.

هنا بالضبط، تكمن حقبة من حياتي الخاصة في بوينس إيريس، تبدو لي دائما بأنها كانت غريبة وخارجة عن العادي. وإني كذلك لمتيقن أشد ما يكون عليه اليقين التام، من كوني أطلعت على سر جريمة قتل، في إحدى تلك المراسلات. يتعلق الأمر بامرأة ذهبت ضحية سم مدسوس. أنا بطبيعة الحال، وبحذر من جهتي، لم أسأل عن أية جزئية أو تفصيلة ترتبط بالحادثة. كنت فقط، قد التزمت بعملي في شبه حياد. لكن ظل هذا الأمر يؤرقني، على اعتبار أني وبشكل لا إرادي، كنت شاهدا على هذه الحكاية المريبة جدا، والتي وقعت أطوارها بين ساكنة هذا الحي البحري، وفي هذا الوسط الاجتماعي.

بقيت لي من كل ذلك، شخصية أنابيل Anabel باعتبارها نوعا من الصورة المهيمنة، الصورة الرمزية. وكان يحدث لي بين الفينة الأخرى – وقد مضى أكثر من أربعين سنة على هذه التجربة – أن أفكر في أمر أنابيل. ومنذ ثلاث سنوات، قلت فجأة في نفسي خلال عطلة قضيتها في المارتنيك: (La Martinique) ينبغي أن أكتب قصة أنابيل. فشرعت في محاولة كتابة هذه القصة.

غير أني فيما بعد، أدركت بأنها تتأبى على الصدور في هيئة قصة قصيرة. كتبت صفحة واحدة، لكن بدون جدوى. ومع ذلك، كانت الصورة أكثر وضوحا في ذهني إذ لم يكن علي أن أخترع أي شيء، بل فقط أن أغترف من الذاكرة حيث الصور كانت أكثر دقة ووضوحا وواقعية. لكن أنابيل لم تأتني كشخصية قصصية.

عندئذ اخترت محاولة كتابة يوميات موازية ضمنتها أمر رغبتي في كتابة قصة حول شخصية أنابيل. وباختيار كتابة اليوميات، غدت قصة أنابيل أخيرا، سانحة ومكتوبة. لقد تضمنتها اليوميات الموازية. إنها إن شئت، الخدعة الأدبية التي تجعل من محاولة كتابة حكاية ما، الحكاية نفسها التي تكون متضمنة في هذه المحاولة.

❖ عمر بريكو: إنك باختصار، تطبق هنا أحد المبادئ التي صرحت بها في كتاب «الدوران على اليوم في ثمانين عاما» «عن الحكاية المختصرة وحواليها»، حيث تقول ما يلي: «حينما أكتب حكاية، أبحث بشكل غريزي عن أن تغدو هذه الحكاية – بشكل من الأشكال – غريبة عني، مادمت على كل حال خالقها. أبحث عن كيف بمقدورها أن تحيا حياة مستقلة تجعل القارئ، أو تمكنه، من أن يكون انطباعا بأنه يقرأ شيئا يولد لذاته، في ذاته أو عبرها، بمساعدة منقذ الموقف بطبيعة الحال، لكن دون أن يبدو هذا المنقذ حاضرا أبدا».

* خوليو كورتزار: نعم، لقد كانت تلك هي الطريقة الوحيدة بالنسبة لي للاقتراب من أنابيل بعض الشيء. وحتى بذلك الشكل فإني لم أرق إلى ذروة ما كنت أرغب فيه. ذلك أن ما كنت أرمي إليه هو أن أحكي أنابيل، وأن أجعل أنابيل في الحقيقة، وأنت تعلم ذلك جيدا مادمت قد قرأت القصة، هو من يحكي حكايتي أنا، في العمق. هو من يكشف عني، من يظهر كل الجبن الذي حاق بوضعيتي إزاء الجريمة، هو من يظهر

المفارقة بين رغبتي من جهة، في الاستفادة من المسألة، ومن جهة أخرى بين عدم تدخلي في الحادثة؛ وهي وضعية غامضة وملتبسة يتبناها المترجم دوما، حين يراوح بين شيئين، لغتين وموقفين. وبالنظر إلى ذلك، فكل شيء قدم ككتلة. إنه نموذج من طريقتي في الكتابة خلال الفترة الأخيرة، حيث يطغى على التفكير الطويل، ويحظى عندي بالصدارة بالمقارنة مع ما كان فقط، غير عقلاني أو ينتمي إلى اللاشعور.

❖ عمر بريكو: هل المحامي هاردوي Hardoy صديق المترجم - الذي يهتم بحياة العوالم السفلى للمجتمع، تقريبا على طريقة الاختصاصي في علم الحشرات، هو نفسه الشخصية الساردة لقصة «أبواب السماء» les portes du ciel، تلك التي تصف « الوحوش » ؟

* **خوليو كورتزار:** أجل، إنه هو نفسه، نفس هاردوي. هذه الشخصية كنت قد خلقتها في « أبواب السماء ». وحينما انكببت على كتابة حكاية أنابيل، تجلت لي صورة هاردوي من جديد. لقد كان الكائن (الورقي) الذي بمقدوره مساعدتي في تلك الأثناء، على تتبع أنابيل، وإجراء تحقيق حول حياته، لأن ذلك هو ما يحلو له القيام به، مثلما هو ملحوظ في «أبواب السماء ». إنها تحديدا، الشخصية نفسها.

❖ عمر بريكو: يقودنا هذا إلى سؤال آخر. لدي شخصيا الانطباع بأنك لست من طينة أولئك الكتاب الذين ينطلقون فقط من صورة للشروع في كتابة المحكي، إذ أعتقد بأنك تشترط ما هو أكثر. فهناك بعض الكتاب الذين ينطلقون من صورة ما، لتكن مثلا، صورة رجل ينتظر وصول قطار في محطة خالية، دون أن يكون عمليا على بينة من أي شيء وراء هذه الصورة. أعتقد بأن عناصر أخرى تتدخل في نقطة الانطلاق لديك، سواء تعلق الأمر بالقصة أو بالرواية.

* **خوليو كورتزار:** قد أقول بأن هناك على العموم، صورة أو سلسلة ما من الصور، لحظة حياتية ما حيث يمكن وجود ليس فقط صورة وبقع من الدم، ولكن أيضا تنقل في الشخوص الحكائية، كما يمكنه كذلك أن يكون مشهدا حيويا للغاية تظهر أثناءه شخصيات متنوعة غير محددة الهوية، لكني أراها أمامي.

فعلا، يوجد كل هذا كمحرك أول. لكن هناك ما هو أكبر من ذلك. لا يتعلق الأمر وحسب بمجرد صورة، إذ الصورة مثقلة للغاية بشيء ما ينفلت من قبضتي وتحكمي. إنها بتعبير آخر، صورة مختلفة عن كل الأخريات. بوسعي أن أكون تخيلت كما هائلا من الأشياء، مثلما يحدث عادة في لحظات الشرود الإنساني، حيث تمر الصور تباعا وتمضي لتنفقد. لكن بغتة، تأسرني واحدة من كل ذلك الكم الهائل، لأنها تحمل في ذاتها حسا تحريضيا، أو شحنة خاصة. لأن بها لغزا ما، أو شيئا ينبغي على اكتشافه. وهذا ما سيعطي الولادة للقصة. إذ القصة أساسا هي بحث، بحث يجر إلى لحظة التنوير الشامل للوضعية.

❖ عمر بريكو: هل باستطاعتك توضيح هذا بمثال أو قصة ؟

* **خوليو كورتزار:** إن ذلك هو ما يحدث في قصتي المعنونة «مخطوط عثر عليه في جيب» حيث ينشغل رجل بالبحث عن امرأة بكيفية مرضية - دون أن يوجد هناك تفسير محدد لأسباب هذا البحث - مستعملا بعض قواعد اللعب الشيطاني التي تحكم عليه بفقدها أكثر مما تساعده على الوصول إليها. ذلك أن جميع الأشياء التي لا تملك لها تفسيرا منطقيا آتية من كوني كنت أستقل - يوميا - الميترو حيث يحدث أننا - وهذا أمر باريزي مخصوص - نتلافى النظر في أعين بعضنا البعض، لأن في ذلك سوءا للأدب. كنت أنظر إذن عبر الزجاج، فأرى طيف المرأة الجالسة أمامي منعكسا عليه. وبين الفينة والأخرى، كانت هي بدورها تنظر إلي من خلال الزجاج، فيحدث أن تتقاطع نظرتنا إذن. غير أن هذا لم يكن جديرا بأن يؤاخذ عليه المرء اجتماعيا. وبصيغة أخرى أقول : ليس بمقدور الرجل ولا المرأة - مبدئيا - أن ينظر إلى عيني بعضهما البعض مباشرة، ولكن بمقدورهما فعل ذلك عبر الانعكاس غير المباشر لصورتيهما على الزجاج.

لم تكن بالنسبة لي، أية مصلحة في المرأة. ما همني هو هذه الوضعية المثلثة الأضلاع التي نشأت بيننا. وبغتة شملني هذا الإحساس الذي ما فتئت أن كلمتك عنه. لقد أحسست بأن هذه الصورة مشحونة، وتتضمن شيئا آخر، وبأنه لا ينبغي على البقاء في جوف الناقلة. وأنا متأهب للنزول من المترو، رأيتني شخصية حكائية. رأيتني كائنا يبحث عن امرأة - لأسباب لا تقدم لها القصة أية تفسيرات - طبقا لقواعد لعبة تستوجب احترامها بعناد.

وحينما شرعت في كتابة هذه القصة، استغرق وصف هذه الوضعية الجزء الأول كله. غير أنه لم تكن لي فكرة محددة عما قد ستؤول إليه الخاتمة. ظل كذلك، إلى أن صرت أدرك (وقد جاءني هذا كذلك من اللاشعور، مادمت لم أفكر فيه أو أتأمله) بأن النهاية الوحيدة الممكنة لهذه القصة كانت هي الانتهاك. بمعنى أنه كان ينبغي على الرجل في لحظة محددة، أن يخرق

قواعد هذه اللعبة مادام أمر هذه المرأة يهمه بشكل خاص.وانطلاقا من هنا، تحصل الكارثة.

❖ عمر بريكو: في «استمرارية الحدائق» - القصة التي أجدها ممتعة دائما - يسيطر علينا الإنطباع منذ الوهلة الأولى، بأن السارد فيها يعلم بالضبط إلى أين يتجه بالسرد، وبأنه يتنبأ بالنهاية. فهل هذا صحيح أم لا.

* خوليو كورتزار: سأخيب ظنك يا عزيزي عمر، لأني لم أعد أذكر أبدا كيف بنيت هذه القصة. لم أعد أعرف إن كانت النهاية - لحظة شروعي في الكتابة - متنبأ بها سلفا أم لا. أعتقد بأن نعم، لأن آلية القصة وواقعة أنها أقصر ما كتبت من قصصي - وربما هي أقصر ما كتب في فن القصة، لأنها قصة قصيرة على الرغم من أنها لا تشتمل إلا على الحد الأدنى من الكلمات، وهي من هذه الزاوية أقصوصة - يمكنهما أن يجعلانا نفكر في أن كل شيء فيها كان معدا ومخططا له منذ البداية. غير أني لم أعد أذكر إن كنت قد تصورت الأشياء في مجملها، بمعنى أنه في اللحظة التي تخيلت فيها أحدهم يعود فينشغل بقراءة الرواية؛ كنت سلفا قد تخيلت النهاية. إنها لم تولد هي الأخرى أبدا، من حلم. إذ لم أعد أعرف من أين خطرت لي فكرة كتابتها. إنني بالجملة، عاجز عن إعطائك جواباً شافيا بخصوص هذه القصة.

❖ عمر بريكو: لم يمض وقت طويل على ما تكلمنا في شأنه من نقدك الذاتي، وإرادتك عدم اقتحام تجربة النشر إلا انطلاقا من بلوغ مستوى معين من النضج. لكن يتواقت هذا مع واقعة أن واحدة من قصصك القديمة التي كتبت منذ مدة ولم تتضمنها أية مجموعة قصصية، قد نشرت حديثا في الملحق الأدبي لجريدة Clarin ببوينس إيريس. يتعلق الأمر بامرأة تكلم زوجها الذي هجرها لوقت طويل، عبر الهاتف. لم تكن المكالمة جيدة، لأن الرجل يتحدث من مكان يبدو بأنه بعيد، مما حدا بالمرأة ألا تفهم جيدا ما كان الرجل يود قوله. وما أن تضع المرأة السماعة، حتى يعلن لها أحد الأصدقاء نبأ العثور على زوجها جثة هامدة قتلت ليلة أمس. أتذكر هذه القصة ؟

* خوليو كورتزار: نعم، أذكرها بطبيعة الحال. إنه لأمر مثير للفضول. فأنا أجهل من كان يحتفظ بهذه القصة. لقد كانت جزءا من أضمومة شملت سبع أو ثماني قصص كتبتها حينما عملت أستاذا في هذه المدينة الصغيرة التي تدعى شيفيلكوي Chivilcoy، الواقعة بضواحي بوينس ايريس. كانت الأضمومة عبارة عن دفتر صغير استنسخت منه نموذجين أو ثلاثة، ثم وزعتها على بعض الأصدقاء، فحصل أن إحدى هذه النسخ وقعت ببداهة، بين أيدي أولئك الذين قاموا بنشر النص دونما وجه حق، إذ من الأحسن الإشارة إلى هذا ونحن في هذا السياق. أنا لا ألمح إلى حقوق المؤلف أو إلى أي شيء من هذا القبيل، وإنما أحيل فقط، إلى مسألة ذات صبغة أخلاقية. لأن هذه القصص لم تكن موجهة أساسا للنشر، وإنما هي جزء من تلك القصص التي اعتقدت بأنني تخلصت منها بإتلافها.

تحمل القصة عنوان Suena et telefono يرن الهاتف، وتدعى المرأة ديليا Dilia إنها واحدة من تلك القصص «التجريبية» التي كنت أختبر فيها قدرتي، ولم أسع قطعا إلى نشرها.

وعن هذه القصص أقول بأن الأفكار والحجج كانت عموما، جيدة. بمعنى أني كنت أتلاعب فيها بالزمن وبالفضاء، ثم إنها تتضمن تصورا غرائبيا ناضجا للغاية. لذلك وضعتها على الدوام جانبا، لغايتين مزدوجتين: إما لإعادة كتابتها بطريقة تقنعني، وهو ما لم أقم به لأنني اخترت كتابة أشياء جديدة؛ وإما من أجل إتلافها. وقد اعتقدت لفترة بأن هذه القصة قد أتلفت، إلى أن ظهرت فجأة على صفحة الملحق الأدبي.

❖ عمر بريكو: كيفما كان الحال، فلهذه القصة أهمية لمن يهتم بأعمالك الأدبية. إنها إلى حد ما، تشبه جزء الفك من جمجمة الرأس الذي يسمح للانثربولوجي بإعادة بناء وتركيب الهيكل العظمي بأكمله. إنها تمكننا من التعرف على «كورتزار ما قبل كورتزارنا» الشهير. وإننا لنلاحظ في هذه الأثناء، بأن وراء هذه القصة كان يكمن سلفا مشروع كاتب المجموعة القصصية. Bestiario كما أعتقد أن ما يضعف من تأثيرها النهائي هو - بصراحة - المبالغة في تقديم الوقائع والاستغراق في الجزئيات غير المربوطة مباشرة، بما يمكن تسميته بـ« اقتصادية القصة القصيرة». إن الكاتب لا يقاوم الرغبة في تقديم شروحات مسهبة، ويبدو أنه يخاف من أن يكون القارئ غير قادر على متابعته، لذلك فهو يمنحه عكاكيز لاستئناف المسير. أليس هذا هو رأيك ؟

* خوليو كورتزار: لا أتذكر هيكل القصة ولا صياغتها الكتابية، لكن هذه ببداهة هي العيوب التي دفعتني إلى عدم المجازفة بنشر هذه القصص، وإلى الاحتفاظ بها في ظلمات أدراجي. أما القصة الوحيدة التي لم أضمها إلى مجموعة Bestiario، والتي بدت لي مع ذلك بأنها كانت -تقريبا- جيدة، وكان باستطاعتي أن أضمها إلى هذه المجموعة، فقد منحتها لأرثيرو كوادرادو Arturo Cuadrado الذي كان وقتئذ يدير مجلة

في بوينس ايريس، فنشرها في عدد من أعداد المجلة. إنها قصة بعنوان Bruja الساحرة ، تنهض على فكرة جميلة جدا ومثيرة كثيرا للعواطف ومأساوية للغاية. إنها بالجملة، قصة فانطاستيكية بالخالص. ومع ذلك، حينما قرأتها مقرونة بقصص Bestiorio الأخرى، رفضت ضمها إلى المجموعة، معتبرا إياها خاتمة حلقتي الكتابية السابقة، ثم تركتها جانبا.

❖ عمر بريكو: قلت قبل قليل، بأنك قد تعود إلى الحديث عن الفترة التي أدركت فيها الفرق بين الأدب الرديء و«الأدب الرفيع».

* خوليو كورتزار: أجل. لكن لنقل بأنها لم تكن لحظة مجتزأة جيدا، إلى الحد الذي يجعلني أؤرخ لها بدقة. ومع ذلك، فأنا أتذكر جيدا أنني ومنذ سن السادسة عشرة والسابعة عشرة، صرت قارئاً قادرا على التهام مقالات مونتين (Montaigne) بالتناوب مع مغامرات بيفالوبيل لسيكستون بلاك Sexton blake، إدكار والاس Edgare Wallace، الروايات البوليسية لتلك الفترة (وكنت قارئا كبيرا للرواية البوليسية)، مع محاورات أفلاطون (platon) لم تكن الأشياء بعد صافية ومقسمة تقسيما واضحا في ذهني، لأن خلطا كبيرا ظل يسود مداركي. ومع ذلك، فإني لا أتحسر على هذا، لأنك حينما تقرأ كثيرا الأدب الرديء عينه، سواء في سن الطفولة أو المراهقة، فإنك حتما ستحصل منه على مواد تيماتيكية وعلى غنى وزخم لغويين، إنه يلقنك باختصار، أشياء وإجراءات محددة.

ذات يوم وأنا أتسكع في وسط بوينس إيريس، عرجت على مكتبة من المكتبات فألفيت كتابا لأحدهم يدعى جان كوكتو (Jean coctou)، بعنوان رئيسي: «أفيون»، وعنوان فرعي: «يوميات لدرء التسمم». كان خوليو كوميز دي لاسيرنا (J.G.DE la serna) هو الذي ترجم الكتاب، وقدم له رموان كوميزدي لا سيرنا (Ramon g.d/l.s) كانت مقدمة رموان رائعة، تشبه تلك التي سبق له وكتبها. باختصار شديد، كان ثمة شيء ما يجذبني إلى هذا الكتاب بالضبط (إذ لم يكن جان كوكتو يعني بالنسبة لي أي شيء وقتئذ)، لذلك اقتنيته، ثم انسللت توا إلى مقهى قريب – لا زلت أذكر هذا كله جيدا–، وانهمكت في القراءة، وكانت الساعة تشير إلى الرابعة بعد الظهر. ولما بلغت الساعة السابعة مساء، كنت لا أزال مستغرقا في القراءة بجاذبية وسحر. وكان من أفضال كتيب كوكتو ذاك علي، أنه أقحمني لأول مرة ليس فقط لجة الأدب الحديث، ولكن متن العالم الحديث.

❖ عمر بريكو: ما الذي تقصده بقولك «العالم الحديث» ؟

* خوليو كورتزار: أريد أن أقول بأنني خلال ذلك اليوم، فهمت إلى أي حد كنا – نحن أرجنتيني الجيل الذي أنتمي إليه– مشدودون إلى تقليد أدبي، إلى أسلاف أدبية، إلى سوابق أدبية ضيقة، وكيف لم يكن لدينا سوى بعض اللمح المجتزأة عما كان يجري خارج البلاد، وبالأحرى ما كان يجري في أوروبا. بطبيعة الحال، أنا أتحدث عن نفسي وحسب، ذلك أنه من البديهي أن يوجد في بوينس إيريس بعض من كانت لهم معرفة بما هناك مثل بورخيص Borges الذي كان ملما منذ وقت لايستهان به، بما كنت أجهله إلى ذلك الوقت لقد كان ذلك الكتاب نسبيا، هو علامة اهتدائي، لأنني في اللحظة التي باشرت فيها القراءة، أحستني أفحم. لقد شعرت حينئذ، بأن مرحلة كاملة من حياتي الأدبية صارت تنتمي إلى الماضي بشكل لا رجعة معه، وأن عالما لم أكن أفهم جيدا ماذا يكون بعد، ينفتح أمامي.

ذلك أن كوكتو كان يتكلم عن كل شيء في هذا الكتاب الذي هو عبارة عن يوميات. تكلم عن بيكاسو، عن السوريالية، التكعيبية، عن رايمون روسيل (R.Roussel)، عن بونويل (Bunuel)، عن السينما، بل إنه رسم فيه بعض التخطيطات. إنه نوع من المخرقة العجيبة (Merveilleuse fantasmagorie) الواقعة في مائتي صفحة، والتي تحيل على عالم كان مجهولا كلية بالنسبة لي. إذ مع كل صفحة من صفحاته، كان ينتابني نوع من الشعور بالكشف، اكتشف من جهة القصيدة، وأكتشف من جهة أخرى صاحبها، وهكذا دواليك.

إن هذا الكتاب الذي لازلت أحتفظ به معي – وهو من الكتب النادرة التي حملتها إلى باريس لأنه يعد بالنسبة لي فيتيشا – قد فتح عيني. إذ ابتداء من ذلك اليوم الذي اقتنيته فيه، صرت أقرأ وأكتب بطريقة مختلفة، بطموحات أخرى، وبأبعاد جديدة.

❖ عمر بريكو: إن شئت طبعا، وما دمنا في صميم الموضوع، فلنتكلم قليلا عن بعض التأثيرات التي كنت قد تلقيتها. لقد سبق أن تكلمت كثيرا عن ذلك، وأعتقد بأنه – وتبعا لك– ليس القارئ هو من يختار كاتبه، ولكن يقع العكس. بصيغة أخرى أقول: إن ما نسميه « تأثيرا»، قد يكون مسألة تبادل تأثير وتنافذ، وكأن كتابا معينين كانوا ينتظرون مجيئك. لكن وعلى العكس أيضا مما يحدث عامة، فأن نتكلم عن هذه التأثيرات هو أمر لا يبدو بأنه محرج لك. لماذا ؟

* خوليو كورتزار: أعتقد بأن هذا يعود إلى أنني لم أرتع أبدا من التأثيرات. أنت تعلم بأن هناك بعض الكتاب، وعلى الأخص بعض الرسامين، ممن يرتاب دوما، ويخشى نوعا ما

من أن تستوعب شخصيته من قبل كاتب أو رسام آخر. إنه لأمر متداول بكثرة لدى الرسامين، وأنا أعرف بعضهم الذي لا يذهب لزيارة معارض البعض الآخر، مخافة أن ينعكس ما هو معروض على أعماله.

أنا شخصيا لا أعرف أشكال الضعف والخوف الداخلي هذه. إني أستشعر أحاسيس أخرى، لكن ليس هذه. لم أخش قط أن أقع تحت التأثيرات، زد على ذلك أنني لا أخجل من التصريح بذلك. إن ما يسليني هو أن ينسب إلي بعض النقاد تأثيرات لم أحس بها أبدا. لقد ألصقت صورة كافكا (Kafka) دوما، على بعض مظاهر أعمالي. لأنه وباستثناء قصة واحدة كانت قد كتبت عمدا بطريقة معنية، تحمل عنوان «بكبرياء مشروعة» وتتصدرها هذه العبارة «في ذكرى ك» (in memorian K) التي هي تحية وتكريم لكافكا، أقول باستثناء هذه القصة، فإنني لم أستشعر في قرارة نفسي أي تأثير لكافكا على أعمالي. إني أقدر وأحترم أعمال كافكا. غير أني لم أحس قط بنفوذيتها علي. على العكس، كنت وسأبقى شفافا لكل تحفة من التحف الأدبية، ولا أجد أية نقصية لملاحظة ذلك، أو للاقرار به كلما طرح علي السؤال بهذا الشأن. أعتقد بأن مسألة التأثيرات هذه تشغل بال الكثير من الكتاب، ولا أعتقد بأنها ذات أهمية.

❖ **عمر بريكو : غير أني أعتقد بأن هناك مظهرا آخر يرتبط بالتأثيرات : فالكتاب اللاتينو-أمريكيون لا يترددون في الاعتراف بتأثرهم بالكتاب الانجليز والفرنسيين، الأمريكيين أو الألمان مثلا. وعلى العكس، فهم كتومون أشد ما يكون عليه الكتمان حينما يتعلق الأمر بتأثير كتاب أمريكا اللاتينية عليهم، وعلى الخصوص حينما يتعلق بكتاب معاصرين لهم، حتى نذكر مرة أخرى الدكتور جونسون** (Johnson).

* خوليو كورتزار : لا أعرف لذلك سببا. ربما هناك في ميدان أمريكا اللاتينية بعض الحساسيات التي تتدخل في اللعبة بشكل أكبر مما هو عليه الحال، في ميادين أخرى. لكن على العموم، صحيح أن الكاتب اللاتينو-أمريكي مهيأ للاعتراف بتأثير خارجي عليه، أكثر من تأثير مواطنيه عليه.

❖ **عمر بريكو : ألا أعتقد بأن الأمر - هنا- يتعلق بشكل خفي من أشكال قبول الإمبريالية الثقافية ؟**

* خوليو كورتزار : أبدا. تخيل معي قليلا كيف سأكون غبيا إذا ما أنكرت التأثيرين الخاصين جيدا، لكل من بورخيص وروبيرتو أرتل علي. لقد كنت أشير إليهما دوما.

❖ **عمر بريكو : نعم ولكني سأقول بأنك كنت تقريبا، الاستثناء الذي يؤكد القاعدة. ثم فضلا عن ذلك، هناك هذه الواقعة المثيرة للانتباه، وهي : لماذا يمتلك كما هائلا من كتاب أمريكا اللاتينية - ولنكتف بأولئك الذين ينتمون إلى جيلك دون أن نبتعد أكثر - استفظاع مقدس كلما وقع التفكير في كتابة رواية بوليسية، على الرغم من أنهم كانوا قراء نهيمن لهذا النوع من الكتابة الروائية ؟ أجل، إني على علم بوجود استثناءات كبورخيص وبيوي كازاريس** (Bioy casares) **وإينركي أموريم** (Enrique Amorim) **ومانويل بيرو** (Manual peyroy)، **لكن وكما أشرت، تبقى هذه مجرد استثناءات. ثم زد على ذلك، أن هؤلاء يكتبون رواياتهم البوليسية دائما، وكأنهم يحاكون النوع محاكاة ساخرة بالاستخفاف منه أساسا.**

* خوليو كورتزار : سأضيف إلى الأسماء التي أشرت إليها اسم رودولفو والش Rodolfo Walsh الذي كتب رواية بوليسية متميزة.

❖ **عمر بريكو : بطبيعة الحال. غير أني لا زلت مع ذلك، أفكر في أن الكتاب الأمريكو-لاتينيين يبحثون لأنفسهم عن حجج وتعلات لكتابة الرواية البوليسية. وكأنهم يلمحون للقارئ بغمزات منهم قائلين : «إنها رواية بوليسية، غير أنها تشمل شيئا أخر، فلا تحملها أكثر على محمل الجد».**

* خوليو كورتزار: ألا يرجع هذا كله إلى سلم القيم الزائف الموجود في الأدب، مثلما هو موجود في مجالات أخرى ؟ ذلك أنني أعرف جيدا، كتابا قد يرفضون وهم مروعون، كتابة قصة مسلسلة في حلقات لفائدة محطة إذاعية، مثلا. لأنهم يعتبرون بأن المسلسل الإذاعي ما هو إلا جنس أدبي ثانوي وغير ذي قيمة، وأنهم لا يستطيعون التنازل من جهتهم للقيام بمثل هذا الشيء. إنه منطق استدلالي مستمد من الصوفية، لأن الأمر كله إنما يتلخص في مدى الإمكانيات المتوافرة للقيام بكتابة مسلسلة إذاعية جيدة أم لا، وقد وجدت سابقا. ففي أوربا غالبا ما يبثون مسلسلات من الطراز الرفيع، لأن هناك من لا يتردد في كتابتها.

كان لدينا دائما، فيما يتعلق بالرواية البوليسية، ميل إلى اعتبارها نوعا مسليا من أنواع الكتابة، وكان الكاتب الذي يسم نفسه« إذن» بالجاد -لا تنس أني تكلمت كثيرا عن الجاد (Srieux). (بتشديد خاص على الكلمة) كواحد من جروح أمريكا اللاتينية- يفكر بأنه لا ينبغي له أن ينحط إلى هذا المستوى. لقد قلت أكثر من مرة لكتاب كوبا (cuba). خصوصا منهم الشباب، الذين يشتكون من أن أعمالهم لا تنشر بكثرة : «أنتم تشتكون من عدم تمكنكم من النشر لكن، في الحقيقة، ما ينبغي أن تقوموا به الآن، هو اقتحام وسائل التواصل الثقافي الجديدة في كوبا، أي التلفزة والإذاعة». وكانت الإجابة هي دائما : «لا ! فأنا شاعر !»، أو «أنا روائي !». وهكذا إذن، يتم

اعتبار الكتابة في أنماط التواصل الأخرى، غير مشرف.

❖ **عمر بريكو : أجل، ذلك صحيح. غير أن هناك كذلك، جنسا أدبيا يبدو أنه من قبيل الطابو: إنه جنس اليوميات. هنا أيضا توجد استثناءات، ويعد بورخيص واحدا منها. فلماذا لا يكتب كتاب أمريكا اللاتينية سيرهم الذاتية على غرار ما يقع بالخارج، خصوصا أوروبا التي أشبعت هذا الجنس ؟ لماذا في نظرك، هذا الخوف ؟**

* خوليو كورتزار: لا أعلم مرد ذلك، تحديدا. أحسني شخصيا معني بهذا السؤال، لأني لا أستسيغ فكرة كتابة سيرتي الذاتية، وأعلم علم اليقين بأني لن أكتبها أبدا. لكن تحليلا لهذه الظاهرة بمقدوره أن يقودنا إلى سلسلة من الأشياء التي أجهلها إلى هذه اللحظة. ثم إنه لصحيح مع ذلك، أن اليوميات من الأنواع الأدبية التي لا يتعاطاها أي أحد تقريبا.

❖ **عمر بريكو : قد يوميء هذا إلى أن الكاتب بحاجة إلى الاختفاء وراء قناع ليحول حقيقته العميقة إلى أدب، وإلى أن يتوجس خفية من الظهور بوجه مكشوف، وذلك على الرغم من أن السيرة الذاتية بمقدورها أن تكون أيضا، نوعا من الحكاية.**

لقد طرحت أنت نفسك السؤال في كتابك: «الدوران على اليوم في ثمانين عالما». وإذا ما سمحت، يمكن لي أن أذكرك بكلماتك الخاصة. تقول: «بقيت سخرية سؤال زوجتي جاثمة قليلا فوق القلب، مثلما تجثم السحب فوق قمة كازانوف. ولم لا كتاب عن اليوميات ؟ إن كان في هذا بعض المتعة، فلم لا؟ ما أبشعه من قارة للمنافقين هذا الجنوب الأمريكي ! أي خوف من أن نتهم بالحقد والادعاء ! فإن تكلم كل من روبير كرافيس (Robert graves) أو سيمون دي بوفوار (simone De Beauvoir) عن نفسيهما، نضمن لهما الاحترام الكامل والحق في الاختلاف. اما أن نخطر – كارلوس فوينتس (Carlos fuetes) وأنا نفسي – الجمهور بنشر يومياتنا، فقد يقال عنا مباشرة بأننا نعد نفسينا مهمين.إن من براهين تخلف بلداننا فقدان البعد الطبيعي لدى كتاب هذه الأقطار، أما البرهان الآخر فهو فقدان حس الهزل، لأن الهزل لا ينشأ دون البعد الطبيعي ». فما الذي يظهر لك ؟

* **خوليو كورتزار:** نعم، إنك لمحق في تذكيري بهذا المقطع. فحينما يتعلق الأمر بسيرة ذاتية لكاتب عاش بشكل طبيعي ضمن وسط أدبي معين – ليكن واحدا من كتاب بوينس ايريس – ونقارنه بشبيه إنجليزي له عاش في الوسط اللندني، نجد أن هناك بعض العناصر التي يجب أخذها بعين الإعتبار: إذ تتحكم مسألة أخلاقية كاملة، وسلم من القيم في العلاقات الشخصية. ذلك لأنه حينما يكتب شخص مثل برنارد شو (B.shw) أو تشيسترتون (Chesterton) أو ويلز (Wells) سيرته الذاتية، بكل تفاصيلها الدقيقة والمستغورة، فإنه يذكر كل الرجال والنساء الذين شكلوا محيطه الخاص، بمن فيهم أولئك الذين يكن لهم في نفسه إعجابا، أو أولاء الذين ينفر منهم ولا يستريح إليهم، مشيرا إلى خصوماته مع لورانس (La wrence)، وإلى لقاءاته مع فيرجينيا وولف (V.woolf)، الخ.

لكنه من غير الممكن تقريبا، أن نتخيل أديبا من أدباء بوينس ايريس–كارنستو ساباتو (Ernesto Sabato)، مثلا – يكتب سيرته الذاتية وقد انهمك في الإفصاح عن كل ما يفكر فيه حقيقة إزاء زملائه الكتاب. لأن ما يفكر فيه هو، يمكن لنا أن نعلمه عن طريق المحادثات الخاصة التي كان يعقدها مع أصدقائه الخلص، دون أن يعمد إلى كتابته بصراحة على صفحات سيرته الذاتية. لماذا هذا كله؟ المشكلة هي أن المقولة الأخلاقية المطبقة على ميدان السيرة الذاتية الأدبي تبدو مختلفة جدا في أمريكا اللاتينية.

إننا في هذا البلد، نعد وشاية – تقريبا – كل كلام صادر في حق الزملاء، خاصة إن كان ذا حمولة انتقاصية. ويخلق هذا الموقف بطبيعة الحال، كمامات كاتمة. إنه لمشكل جد معقد.

❖ **عمر بريكو : فضل لدي سؤال واحد بخصوص هذا التحفظ الصادر عن كتاب أمريكا اللاتينية إزاء أدب الترفيه. إنني لأتساءل أيكون مرد هذا إلى نوع من الشعور بالذنب؛ بمعنى أن الكتابة قد تبدو ضربا من الترف في قارة كأمريكا اللاتينية، حيث الملايين من الأميين، حيث الاضطهاد، الديكتاتوريات، اللاجئون السياسيون الخ. وحينذاك، يستطيع الكاتب أن يفكر بأن حجته التي تقيه من السقوط في نعت ممارسة الترف، هي أن يكتب حول الموضوعات الجادة، الصعبة، وذات الأهمية.**

* خوليو كورتزار: أجل فذلك أمر طبيعي. غير أنه يبدو لي أنه مشكل متعدد الواجهات، وأنه قد ينبغي كشط الواجهة قليلا. إنه مشكل شديد الصلة بأحد مظاهر المزاج والنفسية الخاصة بالأرجنتينيين، وبسكان بوينس ايريس على وجه الخصوص. لقد استرعى انتباهي دائما، وجود سلسلة من الكتاب الأرجنتينيين المنتمين لفترة نهاية القرن الـ١٩ مثلا، والذين لم يترددوا قط في تأليف كتب – هي بصراحة – ذات طابع

هزلي، كتب خفيفة، مثلما هو الحال بالنسبة لإدواردو وايلد (Eduardo Wildes)، ميكويل كاني (Miguel cané) الذي كتب جوفينيليا. (Juvenilia) وقد كتب وايلد كما هائلا من الكتب التي يشقها هزل من طبيعة خاصة. ودون أن نذهب بعيدا، فإن الجنرال مانسيليا (le général Mansilla) حتى وهو يصف بعثته لدى هنود الرانكيل (Ranquelles) بطريقة جدية للغاية، فإنه يفعل ذلك بريشة لعوب هازلة، وهو غالبا ما يكون طريفا. قد يبدو بأن الأدباء الأرجنتينيين الجيدين لهذه الفترة المذكورة، لم يكونوا يخشون ما أسميته بأدب الترفيه. إنهم لم يكونوا راغبين في تبني موقف رومانسي، نسبيا على طريقة فيكتور هيجو (V.Hugo) مثلا، الذي يضع نفسه مباشرة ضمن المستوى الدراماتيكي أو المأساوي.

يمكننا دون شك، أن نستدل في القرن العشرين على قطيعة بين الأجيال، على تحول متصل غاية الاتصال بالشروط السويسو – سياسة للبلاد، حيث بدأ بالفعل ما أومأت إليه في التنشؤ.

إن الكاتب الذي يتحدد هو نفسه كذلك، والذي يسكنه طموح في أن يكون كاتبا حقيقيا، هو من يصبح بشكل أوتوماتيكي، جادا للغاية. إننا نلاحظ – اليوم – ظهور أدب جدي. وقد سبق لي أن تناولت الموضوع في بعض الملاحظات المبثوثة بين ثنايا كتاب: «الدوران على اليوم في ثمانين عالما»، في «صيف على الهضاب» مثلا، في (De la seriedad en los velorios) عن الجاد أثناء سهرات المآتم»، في (No hoy peor sordo que el que) هناك أفطع أصم من...»: إني أؤاخذ على اللاتنينو – أمركيين عامة، وعلى الأرجنتينيين بخاصة، نقصا لا يستهان به فيما يخص حس النكتة.

وأنا أحول معنى بيت شعري لريكاردو موليناري (Ricardo Molinari)، كنت قد طرحت هذا السؤال: «من سيخلصنا من النزوع الجاد؟». أفترض أن النضج الوطني سيقودنا أخيرا، إلى فهم أنه ليس هناك من سبب في أن يستمر الهزل موضوع حظوة لدى الأنكلو ساكسونيين، ولدى أدولفو بيوي كازاريس (Adolfo Biay casaras)، وحسب.

إن من المعجزات الكبرى لزمننا، من هذا المنظور، هو جارسيا ماركيز (Garcia Marquez) الذي يستعمل بكثرة في محكياته الأكثر مأساوية، الهزل والعناصر التي ليس لها أية علاقة مع هذا الحس الجاد الذي سفسف الكثير من الكتب، وجعلها رديئة.

❖ **عمر بريكو: إن ادواردو ماليا Eduardo Mallea، هو مثال نموذجي مهم للكاتب الجاد والجدي الذي حظي في زمنه، بالكثير من النجاح. وقد كونت عنه انطباعا مفاده أنه حينما يجلس إلى مكتبه للكتابة، تغشى العالم المحدق به الظلال، فيغدو صعبا وخطيرا، دراميا ومأساويا. إنه مثلما ذكرت في مؤلفك، يغدو سترافروكين.** (Stravroquine)

* خوليو كورتزار: بالتأكيد. وهو ما يفسر التأثير الضئيل الذي لقيته مؤلفاته في نهاية المطاف، رغم علامة الموهبة الكبرى التي دشن بها مشواره الأدبي. كان ماليا (Mallea) رجلا تبرهن كتبه الأولى على نبوغ أدبي وعلى قدرة حقيقية على الكتابة. غير أن النزوع نحو الجاد سرعان ما ظهر على كتابته. إنني لازلت أذكر محادثة منت قد عقدتها معه، أنا وفرنسيسكو روميرو (F.Romero)، وفرانسيسكو أيلا (F.Ayala) ببوينس إيريس، حينما ظهر كتاب ليوبولدو ماريشال (L.Marechel) الذي يحمل عنوان Laden Buenoseyeyrs لم تكن المؤاخذة التي أخذها ماليا على الكتاب هي كونه مؤلفا يتضمن ميولا تأييدية للديكتاتور بيروني - Prone وقد كانت هذه وقتئذ، من التهم الأشد خطورة، بل هي كونه كتابا بذيئا فاحشا، مليئا بالتعهر، تتحدث الشخوص في مجمل فصوله وكأنها حثالات اجتماعية وأوباش.

❖ **عمر بريكو: من المحتمل، مع الفارق طبعا، أن تصدمه بعض فصول رواية أوليس (Ulysse) لو كان من أصدقاء جويس.** (Joyce)

* خوليو كورتزار: أذكر أنني كنت قد عقدت معه بعض الأحاديث الودية لكنها جادة، نجد لها صدى في المقالة التي كتبتها حول رواية Laden Bueneseyers، وهي المقالة الوحيدة التي ناصرت هذه الرواية، وكانت قد ظهرت في مجلة Realidad والتي عرفت أن ماليا قد أساء فهمها واعتبرها تقريبا، وكأنها هجوم شخصي عليه. أشرت في المقالة إلى الفرق الموجود بين أن تنشئ أدبا مدينيا – مثلما يفعل ماليا كذلك – لكن من الداخل، أي بكل الهزل الذي نجده في المدينة ولدى ساكنتها، وبين أن تكتب أدبا متصنعا على الطريقة الأوروبية، مثلما هو أدب ماليا.

غير أن مشكلة الهزل في الأدب، هي شيء يتطور وينمو كثيرا، الآن. ألا يبدو لك مثلا، بان الجيلين الأخيرين من الكتاب الأرجنتينيين، منهمكان الآن في تهيؤ المجال للهزل بنسبة عالية لا يستهان بها، إذا ما قورنت بتلك

التي كان أسلافهما يولونها له ؟

❖ **عمر بريكو : يبدو لي هذا أكثر بداهة. خذ مثلا من بين أخريات، حالة أو سفالدو سوريانو .** (Osvaldo Soriano)

* خوليو كورتزار: هناك سوريانو، وكونتي، وردولفو والش في الكثير مما كتبه قبل مؤلفاته ذات التحقيق السياسي. لكن لو أردنا التفكير في الأمر جيدا، فإنني أرى بعض الآخرين الذين هم منهمكون اللحظة، في إعادة منح الهزل قيمته الأدبية الحقيقية التي كانت قد انتزعت منه.

وفي نفس الصدد، هناك بالنسبة لي، حالة يؤسف لها بشكل خاص، وهي حالة كاتب أقدره التقدير الكبير، ويتعلق الأمر بروبيرتو أرلت (R.Arlte) إنه الإنسان الذي كان قد اكتشف بوينس إيريس. إنه بمثابة بيدرودي ماندوزا الآدب الأرجنتيني (Cest le pedro de Mandoza de la litterature argentine)، أي من أسسه بمعنى من المعاني. إنه عمليا قد رأى كل ما يعج بين ثنايا بوينس إيريس، ما عدا هزل ساكنتها.

هنا أيضا تعمل التأثيرات عملها. يتعلق الأمر بتأثير الأدب السلافي، أدب دوستيوفسكي، أندرييف (Andreev)، وجل المقروءات الفوضوية والشيوعية التي كانت تقليعة تلك الفترة، مع كامل الثقل الأدبي الذي تجره السياسة. لقد سيطر كل هذا على أرلت بشكل كلي. لديه في القليل النادر، بعض المشاهد والحوارات التي تدور بين فئة المهمشين وناس الشارع واللصوص، وهي مشاهد تتبادل فيها بعض المزح حيث تحس بالهزل حاضرا. غير أنه سرعان ما يكبح ذلك وكأن شكا يساوره في ذلك، وكأنه يعتقد أنه توقف حينذاك، عن كتابة ماهو حقيقي. وبأنه ينبغي عليه العودة على وجه السرعة، إلى أقبية دوستيوفسكي.

❖ **عمر بريكو : ومع ذلك فإن أرلت يستعمل في كتابه** Acquafortes portenas **(مياه - غابات بوينس إيريس) لغة جد شعبية وغنية، تزخر بهذا الهزل الساخر الذي مافتئنا أن تحدثنا عنه. يحصل لدينا الانطباع بأن أرلت الذي كتب هذا الكتاب ليس هو عينه أرلت الذي كتب الروايات. لكن أونيتي** (Onetti) **الذي كان يعرفه حق المعرفة، قال عنه بأنه كان رجلا يمتلك الكثير من حس النكتة في علاقاته المباشرة مع الناس.**

هناك محادثة جرت بين أنيتي وأرلت، أعتقد بأنها تستحق أن ترد هنا في هذا السياق. أو بالأحرى لنترك أونيتي يحكيها لنا بلغته الخاصة، إن كنت لا ترى مانعا في ذلك. كان أونيتي في غضون ذلك الوقت، يحاول أن ينشر في بوينس ايريس روايته التي تحمل عنوان)) (Tiempo de adrezey) زمن التقبيل »، والتي فقد أصلها فيما بعد.

ها هو ذا ما حكاه أونيتي : « كان ينظر إلي دون حراك، إلى أن رتبني في إحدى خانات هواه الشخصي. لقد أدركت بأنه سيكون من غير ذي جدوى، من المحرج، بل وربما حتى من المهين، الكلام عن التقدير والاحترام لانسان قد تصدر عنه أشياء غير متوقعة، وله ذهن قد يكون شاردا على الدوام.

ثم انتهى إلى القول :

– هكذا إذن... كتبت رواية يقول عنها كوستيا (Kosstia) المقصود هو : إيطالو كوسطانتيني Italo costantini بأنها جيدة وأنه علي ان أجد لها ناشرا.

(في هذا الوقت لم تكن ثمة مع الأسف، من ناشر في بوينس إيريس. هم مع الأسف مرة أخرى، كثر اليوم).

فتح أرلت المخطوطة بلا مبالاة، وطفق يقرأ هنا وهناك بعض الفقرات، قافزا على خمس أو عشر صفحات كاملة. وهكذا إذن، تمت بسرعة شديدة قراءة المخطوطة. فكرت آنئذ : استغرقت أنا ما يقارب السنة في كتابتها، وها هو ذا يقرؤها بسرعة. لم أستشعر سوى الدهشة، والإحساس بالعبث إزاء المسرحية الملعوبة. ترك أرلت المخطوطة أخيرا، ثم التفت نحو صديقه الذي كان يدخن بهدوء، وهو جالس بعيدا جهة اليسار، إلى أن بدا وكأنه غريب عن المشهد. سأله :

–قل لي ياكوستيا، هل سبق لي هذه السنة ان نشرت رواية ما ؟

–ما من شيء. كنت أعلنت عن واحدة، لكن لم يكن هناك شيء.

–ذلك بسبب هذا الكتاب Acquafortes الذي صيرني مجنونا. ففي كل يوم يأتيني أحدهم مقترحا علي موضوعا يراه هو رائعا. هم كلهم أصدقاء جريدة (El Mundo) ولا يعلم أي أحد منهم بان موضوعة هذا ال «)) Acquafortes تترصدني في زاوية من زقاق ما، في فندق عائلي، أو في مكان غير متوقع أبدا... إذن، إن كنت متيقنا من أنني لم أنشر أي كتاب خلال هذه السنة، فإن ما أتيت على قراءته هو أعظم رواية كتبت في بوينس إيريس هذه السنة. ينبغي أن ننشرها ». والآن أسألك، ماذا أنت قائل لي عن هذا ال (روبيرتو أرلت) ؟

* خوليو كورتزار: إنه لخارق. النادرة هي على الاطلاق، رائعة.

---

* هذا الحوار هو الجزء الأول من حوارات طويلة يضمنه كتاب:
Julio Cartazar : Entretiens avec omar Prego / ed : Gallimard.coll : folio/ essais Paris 1986



أسيا جبار:
ذاكرة النساء

لم يكن عندي هذا الشغف العارم بالأدب،
لو لم أكن قد سرتُ في شوارع مدنٍ كمجهولة وعابرة

حوار: أليات أرمل Aliette Armel

ترجمة: حكيم ميلود*

قررت آسيا جبار المولودة في مدينة شرشال قرب الجزائر العاصمة، باكراً أن تصبح كاتبة: نشرت روايتها الأولى عندما كانت في سنها العشرين، ألهمتها الكتابة المسرحية والسينمائية أيضا عدة مسرحيات وأفلام وثائقية. كما شكلت أعمالها موضوعا لرسائل جامعية، ودراسات نقدية، منشورة في العالم كله. حصلت على عدة جوائز، من بينها جائزة السلام في ألمانيا. لم تتخل مع ذلك عن عملها كأستاذة والذي تمارسه الآن في جامعة نيويورك، ولا عن ارادتها المناضلة في الكلام والكتابة لصالح نساء الجزائر، الذي يشغل مركز عملها الروائي منذ منتصف الخمسينيات. أصدرت مؤخرا رواية «امرأة بلا قبر»، وطبعة جديدة لمجموعتها القصصية «نساء الجزائر العاصمة في بيوتهن»، والتي اضافت إليها نصا جديدا، كتبته في شقتها بمنهاتن، في الأيام الموالية لـ١١ سبتمبر الذي عاشته كصدى للتراجيديا الجزائرية. كان التاريخ دائما مصدرا لكتابتها: طورت مجموعتها «هذه الأصوات التي تحاصرني» (ألبان ميشال، ١٩٩٩) في شكل مقالات متعددة، الموضوعات الأساسية التي تسند عملها. تعود هنا (في هذا الحوار) الى منشأ مؤلفاتها والى حركة الذهاب والرجوع بين الجزائر وفرنسا، بين لغتين ترنان في هذه (الكتابة الفرانكوفونية المؤنثة).

* شاعر ومترجم من الجزائر

◄ **تكتبين باللغة الفرنسية، وتلحين على هويتك الجزائرية، وتندرج بلادك بشكل كامل في كتبك حيث نجد حصة كبيرة للسيرة الذاتية. كيف تحددين مسارك؟**

* لنميز إذا أردت، وللوهلة الأولى بين المرأة والكاتبة.. هذا أولا (جزائرية بالتأكيد، تخليت عن دراستي الجامعية في أوج الحرب الجزائرية) تأتي وتذهب من بلد إلى آخر، لكي تجد فضاءها... تركت إذن دراستي الجامعية، بعد أن كتبت، في صيف ١٩٥٦، روايتي الأولى «العطش» وجدت نفسي من جديد في تونس. وفي سنة ٥٨، على الحدود بين اللاجئين الجزائريين: كتبت ريبورتاجات بطلب من فرانس فانون. اشتغلت سنة ١٩٥٩ أستاذة جامعية في الرباط، ثم في الجزائر العاصمة في سنة ١٩٦٢. كنت مشغولة بالبحث التاريخي حول شمال افريقيا، مقتدية بالمؤرخ «بروديل»، وان كنت بعد روايتي الثالثة المنشورة في سنة ١٩٦٢، وفي حماسة السنوات الأولى للاستقلال، أتوجه الى نشر روايتي الرابعة (القبرات الساذجة)، هذه اذن هي المرحلة الأولى من مساري: هذه الذهابات والرجوعات من بلد إلى آخر، هذا الفضول. هذا الشغف بفضاء الخارج، وعاداتي كمشاءة في مدن المغرب (الكبير)– لرؤية الضوء، والظلال، ولكن للبحث أيضا في الوجوه. ونتف الكلام، والفروقات في اللهجة... فيما يخص الحبيسات في بيوتهن، ليس لي إلا أن أتذكر طفولتي، ومراهقتي، وبعض قريباتي: أينما كنت موجودة أستطيع الكتابة بدون توقف عن هذا الانحباس!... في حين أنني، كما بينت ذلك في فرانكفورت بمناسبة حصولي على جائزة السلام، «ما كنت لأدخل بشوق عارم... إذا لم أكن قد سرت في شوارع مدن كمجهولة، وعابرة، ورائية». ان كتابة سرد بالنسبة إلي «في لغة متحركة، يعني السير في الخارج»؟...

◄ **بدأت الكتابة في سنة ١٩٥٦، وحتى سنة ١٩٦٧ نشرت أربع روايات، ذات منحى كلاسيكي الى حد ما، حيث كانت السيرة الذاتية قليلة الحضور.**

* هذه الروايات الاربع الاولى– المكتوبة بين سن العشرين وسن الثلاثين– أستطيع أن أحددها كهندسات لغوية، وكتخيلات ناتجة في الواقع عن فرحتي باختراع حكايات، بمعنى أو اوسع حولي خفة تخيلية، أوكسجين... أنا لا أنكر بالتأكيد بداياتي: «العطش» بنبرتها واسلوبها. «القلقون» من أجل العالم المغلق للنساء في بيت طفولة عتيق. «أطفال العالم الجديد» المكتوبة في صيف ١٩٦١ بمدينة الدار البيضاء، والتي تحكي وقائع ٢٤ ساعة في مدينة جزائرية، قبيل ذلك التاريخ بقليل. ان تفصيلا واقعيا بسيطا روته لي قريباتي كان الباعث المحرك لهذه القصة. إذ في مدينة البليدة، في حي عربي شعبي، عند سفح الجبل، كانت النساء اللواتي لا يخرجن، يشاهدن وهن جالسات في أحواشهن أيام التمشيط، الحرب على المنحدرات مثل عرض مسرحي.. في يوم ما، اصابت رصاصة طائشة عجوزا في الوقت الذي كان يطارد فيه الجنود أحد الهاربين على السطوح... اكتشفت العجوز بعد ذلك بقليل من طرف كناتها: ميتة. سرعان ما شعرت انني حاضرة، في هذه المدينة التي عشت فيها سنوات تمدرسي... بالمقابل كتبت روايتي الرابعة (القبرات الساذجة) في فترة زمنية طويلة، طيلة سنتين او ثلاث على الاقل. بتوقفات مفاجئة. وبسبب شغف مفاجئ بالبنية متعددة الأصوات: راجعت مساري لما قبل ٥٤، ومن ٥٤ الى ..٦٢. استعدت من جديد ذكرياتي في تونس، لقاءاتي مع الكثير من أبناء وطني العائدين من الجبال او من نضالاتهم بفرنسا. والخارجين من السجن... حاولت أن أحيط بعدة ديمومات... أحسست على الخصوص انني كاتبة خنثى (androgyne): أفكاري حول بلدي، ونضاله، ومستقبله القريب، حملتها لشابين، صديقي طفولة، متكاملين، ولكل واحد منهما قصص حب... أظن أنني شعرت أنني روائية بشكل كامل. لكن في وسط الكتاب. أفلتت مني حوالي ٥٠ صفحة. احتفظت بذكرى مدهشة لتسعة أشهر أمضيتها في سيدي بوسعيد– الذي لم يكن قد سلم حينئذ للسواح. وضعت في قلب يوميات الحرب هذه، وبتطابق موسيقي، فترة امتلاء عاشق حقيقي لزوج، عندما صدر الكتاب، أي في سنة ١٩٦٧، أحدثت في الصفحات السير ذاتية اضطرابا عميقا... وبدأت سنوات من الصمت الأدبي.

◄ **هل كان صمتا اراديا؟**

* * كنت قبل ذلك بقليل، قد عدت الى باريس: بعد أن عربت مادة التاريخ في الجامعة الجزائرية، اقتبست للمسرح كورتزار Cortazar ، مروزاك Mrozek لفائدة مسرح صغير واخرجت مسرحية أمريكية لتوم ايان tom eyen عن مارلين مونرو... نسيت مؤقتا بلدي. كنت أعمق انشغالاتي بشكل مغاير: ان تكوني كاتبة افريقية يعني قبل كل شيء البحث عن شكلك السردي الخاص. عن لغتك الخاصة، عن فرنسيتك الخاصة، عن ايقاعك تحت او على هامش اللغات الأخرى

الموروثة. والتي سميتها «هذه الاصوات التي تحاصرني».

بين ٧٤- ٧٥. عدت من جديد الى الجزائر العاصمة، درست الأدب الفرنكفوني والسينما، وباشرت انجاز فيلم تغذيه اسابيع من الحوارات مع فلاحات من قبيلة أمي، في الظهرة والشنوة. (نوبة نساء جبل شنوة) تمزج الشريط الوثائقي مع التخيل :(Fiction) هذا الأخير يتابع عن قرب كلام النساء، الذي تنحل عقدته على مهل، مرشدا دائما بالصوت... في وسط استحضارات الحرب التي انقضت قبل خمسة عشر عاما، كان هناك دائما لحظة يخفت فيها الصوت، يستسلم تحت عبء الألم الذي يتصاعد... أحيانا. كانت تنتقل المرأة الى الامازيغية! ان هذا الغوص في اللغات الأمومية (العربية، الامازيغية). وهذا الارتقاء في الذاكرة النسوية الجماعية هو الذي أعادني من جديد إلى الأدب. وتمثل قصص (نساء الجزائر في بيوتهن) هذا الانطلاق الجديد.

◄ **هل بقيت في الجزائر؟**

* لا. فمن جهة لم يستقبل فيلمي بشكل جيد من هواة السينما من أبناء بلدي، رغم حصوله على جائزة النقد الدولي في البندقية سنة ١٩٧٩، كنت أشعر على الخصوص بحدة الصراع من خلال العنف بين الجنسين، حتى في الشارع: أدركت ذلك على الارجح من خلال حساسيتي تجاه هذا الخارج. أخذت على الفور القرار بالعيش في مكان آخر، في باريس لم لا. لأكتب من بعيد- كمصور فوتوغرافي- بشكل أحسن عن الجزائر. لو بقيت هنا، ما كنت لأستطيع تفادي كتابة جدالية، وربما عنيفة. كنت بحاجة الى فهم هذا الضيق بالوجود الخاص بالجزائر، وأن أجد جذوره... وأنا أتجول في باريس، كنت أكتب في المقاهي والمكتبات... كنت أعود أحيانا الى المغرب: الى مراكش وفاس، الزنقة الشعبية للمدينات كانت تحافظ على اختلاطها! في المساجد. في الفضاء الخاص بالنساء، بين أوقات الصلاة، وفي الاضرحة، كانت النساء البسيطات يأتين للاستراحة، يتكلمن معك، يحكين لك عن يومياتهن، وهمومهن... كنت أجدد ينابيعي هكذا! وكانت تلك هي الفترة الوحيدة التي خصصت فيها كل وقتي للكتابة أثناء العمل على كتابي (الحب الفانتازيا) وهي الفترة التي كنت أنجز فيها فيليمي الثاني، سنة ١٩٨٢- تاريخ وموسيقى المغرب (الكبير): الزردة وأغاني النسيان.

◄ **انها بداية أسلوب جديد: تشابك شكلي، وتداخل اصوات.**

* لقد خضت طويلا وبتردد، في تحليل نفسي ذاتي للكاتبة داخلي، كنت تجاوزت الأربعين! واكتشفت انني لم استطع أبدا ان اقول كلمات في الحب بالفرنسية!... هل كان يجب علي لكي أحب وأقول ذلك، أن أتكلم فقط لغتي، وأن الرقة والفقد في بحة الصوت ليست إلا الصوت الأمومي؟... ذهبت الى المكتبة الوطنية: ونقبت في عدة معاجم عربية، لقد ساد الادعاء طويلا. بسبب الشعر الجاهلي، ان اللغة العربية كانت «لغة الحب» بامتياز... ما الذي بقي من ذلك؟ وبالتالي كان لزاما علي أن افصل التشابك الفرنسي- العربي في، وفي الحاضر! كان ذلك يشكل ضرورة مطلقة من أجل كتابتي.

◄ **لقد نجحت في ذلك بجعلك المقاطع السير الذاتية تتناوب مع استحضار تاريخ غزو الجزائر العاصمة من طرف الجنود الفرنسيين واصوات النساء الجزائريات.**

* لم أكن لأجد ذاتي إلا في قطيعة البنيات، في هذه المواجهة بين الأضداد، بين سنتي ١٩٦٢ و١٩٦٨ درست التاريخ في الجزائر العاصمة، مرحلة القرن التاسع عشر .XIX إن الفرنسية دخلت الى بلادنا مع الجيش. وكان بامكاني ايجاد اثر أسلافنا، ونضالاتنا في مراسلات الضباط الفرنسيين التي كنت أدرسها في المكتبة. كتبت بعجالة القسمين الأوليين من (الحب، الفانتازيا)، ثم توقفت بعد ذلك. كنت أستمع كثيرا الى الموسيقى الألمانية، شوبار (CHUBERT)، وبتهوفن (BETHOVEN)، ومن خلال تحليلي لسوناتات بتهوفن ادركت انه بعد مقطعين مكونين من تناوبات مضادة، كان يلزم أن يكون هناك قطيعة، انفجار، استمتعت من جديد الى كل ساعات الحوارات المنجزة للسينما، مع الفلاحات، في قبيلة أمي، وفي القسم الثالث من الكتاب. عدت الى يوميات الفلاحات، وشهاداتهن بدأت هكذا في انجاز رباعية جزائرية (والتي أكتب الآن جزءها الرابع)، كبيرة مزدوجة: تلك الخاصة بي - مع جوقة النساء الأخريات- وتلك الخاصة بالبلاد، وبالتضاد مع حضور فرنسي ما.

◄ **هناك ما يشبه القطيعة بين الجزء الثاني من الرباعية (ظل سلطان) والجزء الثالث (فسيح هو السجن). وكأنه كتاب مختلف: إذ ان (بعيدا عن المدينة المنورة) هو تقاطع لمصائر نساء قادمات من المراحل الأولى للاسلام، من محيط النبي وصحابته المباشرين.**

* هناك صدمة حقيقية بالنسبة إلي، في أصل الرواية: أحداث أكتوبر ١٩٨٨ بالعاصمة، حيث اطلق الجيش الرصاص وقتل

في ثلاثة أيام أكثر من ٦٠٠ شاب في العاصمة، لقد حضرت ذلك، على المباشر تقريبا، في العاصمة اين كانت ابنتي قد عادت للدراسة في سنة ١٩٨٧، وسرعان ما وجدت نفسها في قلب التناقضات الجديدة للجزائر! وما ان عدت الى باريس، بعد اكتوبر ١٩٨٨، اردت أن أشرح كيف أن رجال السلطة كانوا يسخّرون الاسلام لتصفية الحسابات فيما بينهم. كنت أحب منذ وقت طويل قراءة الطبري. المؤرخ العربي المشهور الذي كتب في القرن الحادي عشر الميلادي. لقد طورت نصوصا سردية انطلاقا من نصوصه عن الفترة التي تلت موت الرسول وبداية خلافة أبي بكر، لكن أخذت منهجيا وجهة نظر النساء الشهيرات منهن والاقل شهرة. بقيت قريبى من النص العربي، وفي جذر الكلمات نفسها أحيانا. كنت أبحث عن الحقيقة – بمعنى الحياة أيضا، حركة أهواء الكائنات– وذلك بحفر منحدرين في الوقت نفسه: ذلك الخاص بالنص العربي، وكانعكاس له، او انزياح عنه، نصي الفرنسي. كنت أواصل الذهاب الى الجزائر العاصمة كل شهر تقريبا. وأكملت هذا الكتاب في بيت أبي. ثلاثة أيام قبل نجاح الاسلاميين في الانتخابات البلدية. في يونيو ١٩٩٠، ان الاعتقاد ان الكتابة عن أحداث وقعت قبل ١٤ قرنا كان سيؤثر على مجرى الأشياء بدا لي فجأة مدعاة للسخرية! مع ذلك قمت بعد صدور الكتاب بجولة في عدة جامعات جزائرية. عدة طالبات يرتدين الحجاب كن يقلن مندهشات: «انها تكتب بالفرنسية لكنها قادرة على اعطاء تفاصيل دقيقة عن النساء المحيطات بالنبي» هذا الكتاب الذي جعلني أحصل على جوائز أدبية جوبه في فرنسا بنوع آخر من اساءة الفهم: هناك شكل من أشكال القطوف عند المثقفين اللائكيين في فرنسا. بعد سنة ١٩٨٨ شعرت خلال العقد المرعب للتسعينيات ان مأساة بلادي التهمتني بالكامل، وكانت حاجتي للكتابة كعلاج، وبهدف التوضيح، كما لو ان توازني الشخصي كان يتوقف على ذلك كل يوم!

◄ مع ذلك كتبت انطلاقا من تاريخ مدينة أوروبية: ستراسبورج؟

* حصلت في سنة ١٩٩٢ على منحة الكاتب، للكتابة في هذه المدينة بالالتقاء مع عائلات المهاجرين. بدا لي أن الجزائريين، والشمال افريقيين كانوا أحسن اندماجا هنا من أماكن أخرى، بل نجح بعض الشباب حتى في تمثيل مسرحيات قصيرة باللهجة الالزاسية، بالتأكيد! لكن الصدمة الحقيقية. بالنسبة إلي، كانت تتمثل في اكتشافي كيف ان ستراسبورج – التي فتنتني بتاريخها وهندستها– أفرغت من سكانها في مدة ثلاثة ايام، في بداية حرب سنة ١٩٣٩ ولم تبق إلا الثكنات التي كانت تنتظر قدوم الالمان، واستمر هذا الفراغ أكثر من عشرة أشهر! ان هذا الحدث غير معروف إلا قليلا، حتى في فرنسا. لقد ذهبت الى ارشيفات البلدية، واطلعت على صور، واردت اعادة تشكيل فراغ المدينة المنتظرة. شعرت حينئذ، وانا أقيم في فرنسا من جديد، انني مأخوذة أحيانا باللغة اكثر من الجزائر التي تركتها ورائي، تجددت في رغبتي في كتابة قصة من غرفة الحب. والكلمات التي تهمس فيها، بين ازواج بذاكرات متناقضة على الخصوص! بفعل فراغ مدينة جد قديمة، لكن الاحداث حولي كانت تتسارع في العنف الجزائري. مما جعلني أعلق الكتاب، كتبت (بياض الجزائر) كحوار طويل مع ثلاثة أصدقاء قتلوا: تحولت الفرنسية فجأة الى لغة لتورجية تقريبا. ثم أوضحت في «وهران، اللغة الميتة»، كيف انه وسط القتل تمت المحافظة على التكافل والتضامن من طرف نساء في الاساس. عدت من جديد وأنا أقيم في لويزيانا الى (ليالي ستراسبورج» كتحية اكرام للحياة التي استمرت في الجزائر: رغم الاغتيالات كان مايزال هناك رجال ونساء يتحابون، هناك، في الليل.

◄ روايتك الاخيرة «امرأة قبلا قبر» هي أيضا تحية إكرام الى امرأة بطلة حرب، لم تتمكن ابنتاها أبدا من دفن جثمانها.

* انها رواية بدأتها في سنة ١٩٨١– ١٩٨٢ بعد نساء الجزائر في بيوتهن». كتبت حوالي ٥٠ صفحة عن قصة زوليخة، وهي مجاهدة من مدينتي صعدت الى الجبال في سن الاربعين، وتم القبض عليها سنة ١٩٥٨، ثم سجلت كمفقودة، القيت بابنتيها من اجل فيلمي «نوبة نساء جبل شنوة» المهدى الى زوليخة في الصيف الماضي عدت اليه من جديد، وأنا اتساءل، باحساس بالذنب أحيانا، عن اهمالي الخاص: انتهيت شيئا فشيئا الى فهم، انني في سنوات الثمانينيات كنت في حالة احتجاج على الابطال الذين يجب تمجيدهم، وانا أرى ما آل اليه هؤلاء الابطال القدامى الاحياء.. لكنني وجدتني مضطرة لان استعيد هذه الذاكرة، وان أهزها، ومن خلال زليخة، وحيواتها المتعددة– نضجها السياسي، مرورها بالمدرسة الفرنسية سنة ١٩٣٠ في قرية بالمتيجة، ازواجها، طلاقاتها، حياتها اخيرا في مدينتي مع زوج مختلف عنها تماما– كل الترسيمات

الكلاسيكية اضطربت. حاولت أن أظهرها في قلب دينامية نسوية حقيقية، قليلا ما تم الانتباه اليها في تلك الفترة. ساعدتني روايات عن الذاكرة بوفاء! امرأتان تقليديتان: ضاربة ورق. ذاكرة مدهشة للعنصر، النسوي، والخالة زهرة، فلاحة تطالب بمسكن في المدينة لأيتامها، ولن تحصل عليه لأنها تطالب بذلك بالأمازيغية! هذا السرد الروائي جاء لنجدة فقدان قصير للذاكرة استقر في الطبقة المتوسطة الصغيرة للمدن.

* في رواية «امرأة بلا قبر» تشرح الساردة، صوتك داخل الرواية: «قصة داخل القصة»، وهكذا دواليك، أليست استراتيجية غير واعية، لنجد انفسنا في نهاية الحلقة، نحن الذين يسمعون ويرون بدقة خيط السرد ينعقد وينحل، يدور ويستدير... أليس من اجل أنفسنا متحررين؟ من أي شيء، إن لم يكن من الظل نفسه للماضي الأخرس، الساكن . المنحدر الذي فوق رؤوسنا... طريقة للتحايل على هذه الذاكرة... الذاكرة المشوقة، المنثورة كفسيفساء، الوان شاحبة، لكن الحضور لا يمحى، حتى وإن اخرجناها مكسرة، مفتتة، من كل واحدة من خرائبنا».

* الكتاب كان سيسمى: «عصافير الفسيفساء»، عنوان «امرأة بلا قبر» فرض نفسه من بين عناوين أخرى لأنني أنهيته مباشرة بعد ١١ سبتمبر، في نيويورك، على بعد عشر دقائق من مسكني الجديد، أين سيبقى ثلاثة آلاف شخص بلا قبر، كنت مطالبة في هذه الرواية- الفسيفساء ان أعيد اكتشاف الفتاتين في ديمومة ذاكرتهما المتألمة.

◄ وتشابكين من جديد الأصوات، المقاطع السردية، الحوارية، المنولوجات حيث تعبر الفتاتان الواحدة بعد الأخرى عن نفسيهما، وحيث ينبثق صوت الأم الميتة من جديد. إنك تمزجين الاجناس الأدبية. معطية أهمية كبرى للحكاية الشخصية، كما في القصة الأولى لـ«نساء الجزائر في بيوتهن». حيث تتبادل النساء الحكي، كما لو من أجل ألا ينقطع خيط الحكاية.

* كتبت «ليلة حكاية فاطمة» في نيويورك، مباشرة بعد انتهائي من «امرأة بلا قبر»، انه حكاية رويت لي، منذ مدة طويلة، من طرف أم أحد أصدقائي التي زارتني في ضاحيتي الباريسية آنذاك، الموضوع المرتبط بحياة تقليدية جزائرية في طريقها الى الاختفاء، هو حكاية أمومية تحول وتعار عندما تطلب أم أو حماة من ابنتها او كنتها او تمنحها ولدها البكر لتربيه كابن لها! عندما كانت هؤلاء النساء يعشن في بيوت كبيرة، في نفس المكان، لم يكن ذلك يعاش كتجريد من الملكية، اذ عندما كانت تطلق امرأة أو تترمل كانت أمها تعتبر أمرا عاديا ان تقترح عليها: «تزوجي من جديد. وسأربي أطفالك بدلا عنك!»، كان ذلك طريقة للقول: «واصلي حياتك العاشقة بينما أتحمل أنا مسؤولية أطفالك!» لكن عرفت نساء شابات، من جيل ما بعد الاستقلال، يرفضن بكل بساطة ان يمنحن طفلهن البكر للحماة، ان طريقة عيش الامومة تغيرت. كانت فيما مضى تعاش كتبادل نسوي للمساعدة، ثم اعتبرت كعنف!

◄ هل تكتبين لكي تتغير الجزائر؟

* أكتب مثل كثير من الكاتبات الجزائريات الاخريات، بحس استعجالي أحيانا، ضد النكوص وعداوة النساء، هذا السرد الروائي يصبو الى تسجيل التاريخ الصامت وغير المضاء جيدا. في الغالب للنساء، انه يأتي لمعالجة نسيان ما. وفقدان للذاكرة لمجتمعاتنا حول قسم هام منها، والمراحة بواقع انه في الغرب. لا يتم معرفة العالم الثالث إلا من خلال التاريخ الفوري. بعد نهاية ١٩١٤- ١٩١٨ كان هناك تحرير رائع لنساء ايرانيات وتركيات ومصريات ولبنانيات. ان العالم العربي لم يكن دائما غفارة (معطف كاهن (Une chape)) في الجزائر الامر كان أكثر تعقيدا. بسبب الاستعمار كانت جداتنا تتكلفن بعدم جعلنا ننسى هوياتنا. لكن وأنا اكتب «فسيح هو السجن» ادركت أن هؤلاء الجدات كن يحملن ذاكرة المحاربين، ذاكرة رجولية، ضرورية ولكن غير كافية، تحاول كتابتي أن تستعيد ذاكرة النساء. يبدو لي أنها شرط بقائنا.

سيرة الكاتبة

بعد اربع روايات ظهرت عن دار النشر جوليار وعرفت نجاحا كبيرا، العطش ١٩٥٧، القلقون ١٩٥٨ أطفال العالم الجديد ١٩٦٢، القبرات الساذجة ١٩٦٧، انشغلت آسيا جبار مدة عشرين سنة بالمسرح والسينما، عادت الى الكتابة مع «نساء الجزائر في بيوتهن» ١٩٨٠-، ثم مع رباعية جزائرية (ظهرت منها ثلاثة أجزاء) - الحب، الفانتزيا- ١٩٨٥، ظل سلطان ١٩٨٧. وفسيح هو السجن ١٩٩٨ ألهمها الراهن الجزائر عدة مجموعات قصصية وكتابات مفتوحة _بياض الجزائر ١٩٩٦، وهران. اللغة الميتة- ١٩٩٧، كتابها الاخير «امرأة بلا قبر» هو عودة الى ذاكرة أقدم في ذاكرة حرب التحرير الجزائرية.

* عن المجلة الأدبية (الفرنسية) Magazine Litteraire العدد ٤١٠ يونيو ٢٠٠٢ .



مسرحية

زوج وزوجة

حسن رشيد★

المنظر: صالة جلوس.. في منزل أو شقة لطبقة أقل من المتوسط.. والزوج يجلس على طاولة الأكل.. أمامه قطع من الخبز.. وقدح من الشاي الأحمر.

الزوج: «يتأفف في صمت».

الزوجة: ماذا بك.. في الصباح والمساء الأمر سيان.. متى تعود كما كنت؟

الزوج: (صامتا)

الزوجة: لماذا لا تفطر؟

الزوج: «يزيح من أمامه الأطباق، ثم يقوم فجأة».

الزوجة: إلى أين؟

الزوج: ألا تشبعين من طرح الأسئلة.. إلى جهنم.. هل تذهبين معي؟

الزوجة: «تشيح بوجهها عنه.. ثم تتركه وتنصرف الى داخل المنزل».

الزوج: أي قدر لعين قدري!! هل عليَ أن أكون هكذا؟ سنوات من عمري دفنتها من أجل لا شيء.. وضعت في اطار لعبة لا ناقة لي ولا جمل.. من أجل ماذا؟ من أجل أي شيء؟

– تدخل الزوجة مرة أخرى، وتواصل الحديث:

الزوجة: هل تريد الخروج؟ اخرج.. اذهب الى المقهى.. مارس حياتك السابقة كما ينبغي.. أنت لم تمت بعد!!

الزوج: وهل كنت تريدينني أن أموت؟

الزوجة: من قال هذا؟

الزوج: أنت.

الزوجة: أنا!!

الزوج: نعم.

الزوجة: متى!!

الزوج: الآن.

الزوجة: لا .. أنت في حاجة ماسة الى طبيب.

الزوج: سنوات الغربة قد خلقت لديك انطباعا آخر.. أنت انسانة أخرى (صمت) الآن لا أراك تلك الانسانة الرقيقة.. الانسانة التي زرعت طريقي بالرياحين.

الزوجة: ألا تريد أن تفطر.

الزوج: ولكن لا ذنب لك فيما أنا فيه.. أنت أيضا دفعت الثمن.

الزوجة: هل تشرب الشاي..؟ لقد برد الشاي..

الزوج: أي عالم نعيش فيه لا أحد يشعر بنا.. كان رفيقي يقول: الحياة أجمل حيثما نكون.. لا أدري كيف توصل الى هذا الاستنتاج.. الحياة في نهاية الأمر لعبة.. نمارسها وتمارس علينا..(صمت)

الزوجة: ألا تريد أن تخرج؟

الزوج: ولم إصرارك على خروجي.. (صمت) هل أصبح وجودي يشكل عائقا لاستمتاعك بالحياة.

الزوجة: ولماذا تفسر الأمر كما يحلو لك..

الزوج: لأن هذا هو الواقع.

الزوجة: عن أي واقع تتحدث؟! واقعي.. أم واقعك؟

الزوج: وما ذنبي.

الزوجة: وما ذنبي أنا.

الزوج: كلانا.. كلانا.. كلانا.. (متردد) ضحية..

★ مسرحي وأكاديمي من قطر

الزوجة: ضحية ماذا؟ ضحية الظروف..

الزوج: بالضبط.. نعم.. ضحية الظروف..

الزوجة: والآن..

الزوج: الآن.. الآن.. الآن لا ادري..

الزوجة: متى تدري؟ أتمنى أن يأتي وقت ما وتدري.

الزوج: عندما كنت هناك.. كنت أشعر برائحتك.. تعبر مسامات جلدي كنت أعيش على الأمل.. آه. ما أحلى أن نعيش على أمل ما.. حتى لو كان هذا الأمل.. كذبا.. سرابا.

الزوجة: إذن عش على هذا الأمل حتى آخر لحظة من عمرك.

الزوج: وهل بقي لي العمر..

الزوجة: لا أدري.. لأنني لا أحب أن أدري.

الزوج: تفلسفين الأمور.

الزوجة: لأن الحقيقة غير واضحة المعالم لكلينا.

الزوج: منذ اليوم الأول.. لا منذ اللحظة الاولى.. أحسست بأنني في المكان الخطأ.. أحسست بغربة روحية.. هل هذا المكان هو الذي ضمنا؟ هل هنا مرتع صبانا.. هل هذه الجدران قد امتزجت برائحة كلينا..

الزوجة: لم تقل لي.. هل ستبقى في المنزل الى الأبد..

الزوج: وما ضرك كما قلت من بقائي أو خروجي.

الزوجة: عبدالله.. زوج أختي قد اشترك مع بعض أصدقائه في مشروع صغير انهم يذهبون الى القرى القريبة.. يشترون الخضراوات والفواكه ويعودون الى هنا.. يحصلون على بعض المال.

الزوج: ثم ماذا؟

الزوجة: هل أنت مجنون.

الزوج: وما الفرق بين المجنون والعاقل.. الفرق شعرة من الحقيقة والمرارة.

الزوجة: فيما مضى كنت أحلم.. أحلم.. أحلم.. ولكن أحلامي تحولت الى كوابيس أخذت أعد سنوات العمر.. سنة.. اثنتان.. ثلاث، عشر.. وبعدها سنوات وسنوات.. كبر الأولاد.. في ليالي الشتاء كنت أتدفأ بذكرى حبنا.. ومع هجير القيظ.؟. كانت روحي تنتعش بنسمة تعبر الحدود.. آه.. ما أقسى تلك السنوات.. وما أحلاها.. أن تعيش على الأمل.. بعض الأمل شيء رائع.

الزوج: هل كنت بمفردك؟ هل اقتصرت الأحلام على كيانك فقط؟ ألم تفكري في شريك آخر.. لا ذنب له سوى انه...

الزوجة: قل.. انه ماذا؟

الزوج: لا أدري.. اللعبة أكبر مني ومنك..

الزوجة: باسم الوطن اندفعتم كالبهائم، تجتاحون المدن.. تقتلون تدمرون.. وتطلقون صيحة الانتصار.. المجد للزعيم.. المجد للزعيم..

الزوج: لا كنا ندافع عن الوطن.. عن أمي.. عنك.. عن حبي..

الزوجة: حبي.. أي حب أيها التعس.. سنوات من الشقاء.. لا أحد يشعر بآخر.. لا تدري كيف أنام.. كيف استيقظ.. كيف أعيش.. والصغار يتمنون اللقمة.. وأنا استجدي زعيمك البطل لقمة لأطفالك.

الزوج: ولكني لست الوحيد..

الزوجة: ولكنهم عادوا

الزوج: وها أنا قد عدت..

الزوجة: آه.. ما أقسى عودتك.. عن عودتهم.. عادوا بعد غربة سنوات وأنت.. وأنت.. وأنت..

الزوج: قوليها.. ليتك لم تعد..

الزوجة: لا استطيع..

الزوج: لماذا

الزوجة: لأنني أحبك.

الزوج: (صمت)

الزوجة: (تبكي)

الزوج: (بتردد) لا تبكي..

الزوجة: دع دموعي تغسل أحزاني.. هذا الحزن الذي خيم على حياتي منذ أيامنا الأولى.. ما الذي استفدناه من هذه اللعبة..

الزوج: أتقولين أن الدفاع عن الوطن لعبة..

الزوجة: أي وطن أيها الرجل...

الزوجة: قوليها.. قوليها.. المجنون..

الزوجة: لا يطاوعني لساني.. ها انتم عدتم أشلاء لرجال.. تجرون الخطى.. ولكنكم أشباح لأولئك الرجال.. أخي عندما طرق الباب.. ارتعبت منه ابنته.. سنوات وسنوات من الغربة. وهي لا تدري هل لها أب.. أم لا..

الزوج: ولكن لسنا الوحيدين كما قلت..

الزوجة: كيف.. يقف الأب أمام ابنائه وهم لا يعرفونه. وكيف يقف أحدهم وينادي طفلة صغيرة فتهرب.. وعندما يسألها عن اسم أبيها وجدها.. تطلق ساقيها للريح.. تنطلق حتى ترتمي في أحضان أمها.

الزوج: اللعنة على الحرب.

الزوجة: وأنت بماذا عدت؟

الزوج: أنا عدت.. يكفي أنني عدت..

الزوجة: (بسخرية) قلادة.. وسام الشرف..

الزوج: لا يهم..

الزوجة: بل يهم.. مهم أن تعرف بماذا عدت.

الزوج: هل تسخرين مني..

الزوجة: وهل بقي شيء للسخرية.. أيها الحبيب.. سنوات العمر فرت من بين أصابعنا.. شارفنا على الكهولة.. كلانا.. أنت في أسرك هناك وأنا في أسري هنا.. كانت أمي تقرأ في عيني معاناتي.. ذات مساء قالت.. يا حبيبة.. هل تذكرين سعدا.. كان سعد تاجرا قد تقدم إليّ.. وكانت أمي تريدني أن أوافق.. كنت أنت بلباسك العسكري جزءاً من حلم مراهقتي.. رفضت.. قلت.. أنا لن أكون إلا لفارس عربي نبيل.. كانت الأحلام.. أحلامي أكبر من مداركي.. كنت أراك عند باب المدرسة.. تتطلع فقط.. وأنت بلباسك العسكري..

الزوج: أنا كما كنت.. (بتردد): أنا كما كنت سابقاً..

الزوجة: ولكنني أنا لست كما كنت.. أيها الزوج.. سنوات عمرنا فرت من بين أصابعنا وأنت مجرد أشلاء.. أشلاء.. أشلاء..

الزوج: لاهذه الفجوة ستزول قريبا..

الزوجة: يا حبيبي الفجوة أكبر بكثير من قدراتنا على ردمه.. آه يا أمي في سنوات الغربة.. كانت تحتضنني.. وتقول.. أي بنية.. تدفعين أحلى سنوات عمرك ثمنا للأحلام.. كنت أبكي في صمت.. ماذا بمقدوري أن أفعل.. كنت أحتضن الصغار.. وأتخيلك..

الزوج: كيف كنت تتخيليني..

الزوجة: لا أتذكر الآن.. صفحات الماضي قد محيت من ذاكرتي..

الزوج: هل تهربين من الاجابة.

الزوجة: أخشى ألا تعجبك اجابتي..

الزوج: كيف؟

الزوجة: ليس هناك مجال للشرح.. تطلع الى المرآة وأنت تكتشف حقيقة الانسان الذي أمامي..

الزوج: هل تزعجك هذه التجاعيد.. والشعر الأبيض؟

الزوجة: ليت الأمر اقتصر على التجاعيد.. والشعر الأبيض؟

الزوج: وماذا بمقدوري أن أفعل..

الزوجة: لا شيء.. فليس المطلوب منك أو مني.. أي شيء آخر.. كلانا ضحية.. أنا وأنت وأختي وزوجها.. وعشرات العشرات.. عليهم وعلينا أن نألف الحياة.. علينا أن نصمت.. نستكين.. الحياة يا زوجي العزيز.. أعني حياتنا هكذا.. بالأمس أخبرتني أم سعد عن زوجها الذي عاد.. ولم يعد..

الزوج: ماذا تعنين بعاد ولم يعد..

الزوجة: عاد.. بالشعر الأبيض.. وانحناء الظهر.. والأمراض المزمنة.. عاد.. مثلك.. بقايا..(صمت)

الزوج: (بغضب) كيف..؟

الزوجة: يحب العزلة.. والصمت.. يفسر كل الكلمات حسبما يهواه.. عاد ينتظر القادم الحق.. لماذا عدتم؟

الزوج: سؤال سخيف.. عدنا من أجلك.. من أجل الأولاد.. الأهل الوطن..

الزوجة: تبا لهذا الوطن..

الزوج: هل كنت تريدين ألا نعود!!

الزوجة: لا.. لم أقصد هذا المعنى..

الزوج: ماذا كنت تقصدين؟

الزوجة: كنت أشعر في غيابك بالفخر.. كان ابننا الصغير يتطلع الى صورتك.. بالزي العسكري.. ويشير بأصابعه الصغيرة.. ويقول بابا.. ثم يرفع يده بالتحية.. كنت أعيش حلما جميلا.. هل مات بعلي؟ هل أنا زوجة الشهيد البطل؟ وطالت السنوات.. سنة، اثر سنة.. ولا أثر لأي خبر..

الزوج: كنت هناك كما تعلمين..

الزوجة: أعلم ماذا ولا أعلم ماذا؟ المحصلة النهائية.. ها أنت لا تستطيع أن تكون جزءا من نسيج هذا المجتمع.. أنت تهرب من ذاتك الى ذاتك أما أنا فقد تحولت الى عجوز شمطاء.. ومع أنني لم أبلغ العقد الرابع من عمري.. ولكن أنظر الى وجهي..

الزوج: وما ذنبي..

الزوجة: ما ذنب كلينا.. أن ندفع أجمل سنوات عمرنا من أجل لا شيء.

الزوج: من قال من أجل لا شيء..

الزوجة: ها نحن نعود مرة أخرى الى جدل عقيم.. أنت في قرارة نفسك لا تؤمن ولم تكن تؤمن بما تقول أنت تردد كلمات لا معنى لها... ها أنت عدت.. فبماذا عدت!!

الزوج: عدت.. عدت..

الزوجة: بماذا؟ قل.. عدت بالأمراض.. والخوف..

الزوج: أنت تعايرينني..

الزوجة: حاشا لله.. ولكني أطرح الحقيقة أمام أعين كلينا..

الزوج: أي حقيقة.

الزوجة: حقيقة أنك لم تشاهد فلذات أكبادنا وهم يبحثون عن أب...

الزوج: وهل كنت بمفردي.. آلاف كانوا معي.

الزوجة: أنا أعرف هذا.

الزوجة: وما دمت تعرف فلم تحاول ايجاد المبررات الواهية لواقعنا المؤلم. في غيابك كنت الأب والأم والمعيل.. لم أكن أعلم أنك ميت أو حي..

الزوج: والآن..

الزوجة: سيان.. الموت مثل الحياة..

الزوج: ألم تريدين عودتي..؟

الزوجة: ما فائدة النقاش.. كنت أعرف انك حي.. ولكن أين كنت وكيف تعيش.. كان يقلقني الأمر.. عرفت من خلال بعض زملائك انك هناك.. يومها عاد اليّ الأمل.. قلت أيام وسيعود.. وانتظرت.. وانتظرت.. وانتظرت.

الزوج: أحبك.

الزوجة: ما فائدة هذه الكلمة.. عندما عدت كنت أنا ميتة..

الزوج: أنك تفلسفين الأمور..

الزوجة: لا.. لا يا حبة القلب.. لا.. كنت في لهفة.. وفي شوق.. هل تذكر ذلك المساء.. عندما عدت.. كنت طريحة الفراش.. سمعت طرقا على الباب.. تحاملت على نفسي.. كان المنزل خاليا من الأولاد.. زحفت اعتقدت انها رباب جارتنا.. أو ابني قد عاد من معسكره.. أسرعت زحفا كجندي مهزوم.. فتحت الباب.. شاهدتك.. نفس الملامح القديمة. ولكن هذه ليست سحنة روحي.. رجل هرم.. وارتميت في حضنك.. وبكيت.. وبكيت..

الزوج: وأنا أيضا.. أحسست أنني عدت للحياة..

الزوجة: آه.. ما أقسى سنوات البعد.. عدت.. ولكنك لم تعد ذلك الرجل.. عدت..

الزوج: قوليها..

الزوجة: وهل يفيد القول.. عدت.. ولكن عدت غريبا.. وكأن حبل التواصل فيما بيننا قد انقطع.

الزوج: (صمت)

الزوجة: عدت.. ولكني اشعر بالوحشة في وجودك..

الزوج: (صمت)

الزوجة: عدت وأنا أرى كل شيء فيك قد تغير.

الزوج: (صمت)

الزوجة: في بعض الأحيان أشعر أن شخصا ميتا أعرفه.. قد عاد للحياة.. الجسد أمامي.. أما الروح.. فوا أسفاه.

الزوج: ولكنني.. ولكنني.

الزوجة: لا أريد أن اسمع مبررا لما مضى.. أنت الآن أسير.. أسير الجدران الأربعة.. والوحدة.. أنت تتطلع الى لا شيء.. واذا تحدثت فحديثك شكوى.. آه ما اقسى الحياة هناك.. آه.. ما أقسى معاناتي.. ولكن ماذا عن معاناتي أنا.. أنا امرأة.. هل تعرف؟

الزوج: وأنا..

الزوجة: وأنت ماذا.. رجل.. نعم رجل آت من الماضي.. كنت رجلا تحلم بالغد والمستقبل.. هل تخبرني بماذا تحلم الآن..

الزوج: (صمت)

الزوجة: كعادتك.. تلجأ الى الصمت والهروب.. أنت بقايا إنسان.. مجرد إنسان محطم.

الزوج: لأنك لم تمري بتجربتي.. ولم تشاهدي ويلات الحرب.. والأسر.

الزوجة: أنا كنت أسيرة.. نعم.. أسيرة المنزل والوقت والأولاد.

الزوج: ولكنك كنت حرة.. كان بمقدورك أن تتنفسي هواء الوطن.

الزوجة: الوطن.. الوطن.. هل تعرف معنى الوطن.. الوطن يعني الأمان.. السلام.. الحب.. النماء.. العطاء.. الوطن حضن الأم.. أما الوطن الذي عشت فوق ترابه.. فقد تحول الى كابوس..

الزوج: مهما يكن فالوطن أكبر من كل الأشياء.

الزوجة: قل أكبر من كل الشعارات.. منذ أن رحلت.. أحسست بأنني فقدتك فقدت الأمان.. الحب.

الزوج: ولكني عدت.

الزوجة: (تبكي) عدت.. آخ ما أقسى هذه الكلمة. لم تعد بمفردك عدت مع الهواجس والكوابيس.. والصمت. وغرابة الأطوار.

الزوج: أنت تعرفين جيدا.. ما معنى أن يبقى الانسان مقيدا بقيود الأسر.. الموت أهون. ولكن الانتظار هو الموت البطيء.

الزوجة: اعرف.. أعرف جيدا (صمت) منذ اليوم الأول قرأت في عيونك كل مآسينا.. كنت أراك تنتفض هلعا وأنت تشاهد الأخبار.. في الليل تتلحف بالخوف.. والرعشة.

الزوج: ماذا بمقدوري أن أكون.. سنوات وسنوات. وأنا في زنزانة ضيقة.. الأيام لا طعم لها.. لا أعرف السبت من الأحد.. ولا يناير من فبراير.. لا أعرف في أي عام أنا.. وكم مضى من

عمري.. غادرت الوطن شابا طموحا.. محبا.. وعدت كما ترين.

الزوجة: رجلا محطما.. غريبا.

الزوج: ولكني عدت بأشواقي.. بحبي.. لك.. وللأولاد.. وللوطن.

الزوجة: وللهواجس .. والخوف..

الزوج: ولكن هذا قدرنا..

الزوجة: قدرنا أن ننسلخ عن الحياة.. قدرنا أن نموت ونحن أحياء.. أي قدر هذا يرسمه لنا الزعيم الملهم.. ومن أجل مجد شخصي.. هل تعرف ماذا أريد الآن..؟ أريد من الدولة.. الوطن.. الزعيم.. القائد.. الملهم أن يعيد إلي زوجي.. أريد الرجل الذي أحببته وتزوجته.. لا أريد انسانا غريبا عني.. غريبا عن الأبناء.. والأهل.. والأصدقاء والجيران.

الزوج: ولكني عدت..

الزوجة: وكأنك لا تعرف سوى هذه الكلمة.. عدت بماذا.. بجراح السنين.. أرجوك دعنا من الثرثرة.. أنت عدت إنسانا آخر.. أشلاء.. بقايا إنسان (تبكي)

الزوج: وهل هذه مبارزة لتذكيري بما مضى..

الزوجة: ما مضى جزء من الحاضر مع الأسف.. قل لي من أنت الآن؟ أنت مجرد رقم.. العسكري.. أو الجندي ٧٥٥٧. كتيبة المشاة.. الأسير الميت الحي.. أو الحي الميت سيان.. الفاشل.. الفاشل.. الفاشل..

الزوج: (بعد صمت) أنا لست فاشلا..

الزوجة: أريد زوجي السابق.. أريد من رسمت معه ألف ألف طريق للحب.. للحياة.. هل تذكر يا زوجي العزيز.. أيامنا في البداية.. آه.. ما أقسى وأحلى أيامنا معا.. كنت واثق الخطو.. كنت تتحدى الجبال.. كانت أمي رحمة الله عليها تقول.. نعم الرجل بعلك.. آخ يا أمي.. ليتك لم ترحلي.. كنت الشاهدة على تلك الأيام.

الزوج: عندما وقعت في الأسر.. لم أكن أعرف أين أنا.. جحافل من البشر يجرون الخطى نحو الموت.. أين كنا..؟ أين نذهب.. كيف نتصرف.. كان الوسيط مفقودا.. في البداية حدث بعض التذمر.. كان الضرب.. والتعذيب.. رويدا رويدا اعتدنا على كل شيء.. قد تسألني.. لماذا لم تفكر بالهرب؟ كيف أهرب من الموت الى الموت.. قليلا قليلا تلاشى الأمل في الغد.

الزوجة: ولكن البعض قد عادوا..

الزوج: نعم.. عادوا أشلاء.. بقايا إنسان.. كما قلت منذ لحظات.. أما نحن فقد أخذونا الى أماكن مختلفة.. حاولوا أن يحجبوا عنا نور الشمس.. في تلك الأيام ارتبطت بأبناء قريتي.. في الزنزانة المظلمة.. كنا نطوي صفحة الموت البطيء.. وعندما صدر أمر عسكري ضد ارادتنا ثرت.. لم أشعر بنفسي.. إلا وأنا طريح الزنزانة بمفردي..

الزوجة: كلاب.

الزوج: من؟

الزوجة: لا أدري.. حقا لا أدري.. من هم الكلاب؟

الزوج: (بحنان) هل تعرفين يا زوجتي العزيزة كم عانيت؟ وكم تحديت الموت.. كنت أتسلى..

الزوجة: تتسلى!!

الزوج: نعم..

الزوجة: بماذا؟

الزوج: التسلية الوحيدة.. أن نتحدث بلغة نفهمها أثناء الصلاة.. والأمل الوحيد أن يتم اطلاق سراحنا.. أن يتم تبادل الأسرى.. ومرت سنة أثر سنة.. كان الموت أجمل في عيوننا. ونحن لا نذوق النوم.. كنت في الليالي الكئيبة.. استعرض صور حياتنا عبودي.. وشيماء.. أمي.. وأنت.. وأبكي.. وابكي.. كنت أخجل من البكاء.. ولكني كنت ابكي في صمت.. كلهم كانوا يبكون..

الزوجة: يا حبيبي..

الزوج: ما الفائدة من هذه الكلمة الرائعة.. من أنا.. من أنت.. مجرد ذكرى لأيام مرت من عمرنا.. أيام مخضبة بالشقاء والحرمان.

الزوجة: ولكننا نستطيع أن نعطي للحياة طعما آخر.. أنت بمقدورك أن تتحدى ارادة الموت.. لابد أن تعود كما كنت..

الزوج: كيف؟

الزوجة : بالارادة..

الزوج: (يضحك) إرادة.. إرادة ماذا يا حبة القلب.. عندما أضع رأسي على المخدة.. أعيد شريط الذكريات.. ترافقني في رحلة المساء كل ليلة.. صرخات الأسرى.. وصوت الكرباج.. والحصير.. وانتظار الحرية.. آه.. ما أروع هذه الكلمة.. الحرية.. الحرية.

الزوجة: ها أنت حر.

الزوج: لا.. أنا مكبل بالقيود.. قيود تعيق حركتي.. قيودي من نوع خاص.. أنت.. والأولاد.. ونظرة العطف.. والشفقة.. واعتقادكم بأنني جزء من الماضي. مجرد ارث قديم لا

تستطيعون الاستغناء عنه.. ووجوده مثل عدمه..

الزوجة : لا تقل هذا..

الزوج: انها الحقيقة المرة.. يا حبة القلب..

الزوجة: أنت تتوهم.. ما تطرحه مجرد أوهام.. أنت جزء منا.. ونحن جزء منك.. لا يمكن أن «بتردد)

الزوج: بأن ماذا؟.. يا حبة القلب أنا اقرأ في عيونكم كل السطور الضبابية.. ألم تسألي نفسك ذات مساء لم عدت.. ألم تقولي لماذا بعد هذه السنوات عاد.. كهلا.. مريضا.. موسوسا.. بقايا رجل.. ها أنت منذ لحظات تطلبين مني مشاركة الآخرين حياتهم وأنا عاجز.

الزوجة: لا تقل هذا..

الزوج: لماذا تهربين من الحقيقة..؟ لماذا لا نستطيع أن نواجه الواقع.. كنت تدورين في حلقة مفرغة.. وكنت اقرأ في عيون الأولاد.. أسئلة غامضة.. هل هو حقا والدنا أم أنه بقايا من الماضي السحيق؟ منذ اللحظة الأولى لم أشعر بحرارة اللقاء.. أحسست أنني غريب.. أحسست بالجدران لها رائحة المعتقل.. أرى في الليالي أشباحا تهاجمني.. هذه الأشباح بلا ملامح.. وعندما أقوم فزعا.. لا ارى سوى الصمت.

الزوجة: ولكن كل هذه الوساوس والتهيؤات من نسج خيالك.

الزوج: (يضحك) وهل بقي لي خيال.. فيما مضى كنت أتخيل.. وأتخيل.. يا حبة القلب.. دعينا من هذه الثرثرة.. فالحياة ستستمر.. استمرت بدوني.. وتستمر بدوني..

الزوجة: ماذا تقول؟

الزوج: لا شيء.. أنا أشعر بغربتي.. وأنتم تشعرون أيضا بغربتي.. أرى نفسي وقد انسلخت من عالمي.. كنت أتمنى أن أعود إنسانا.. إنسانا بحق.. له وجود.. كيان.. ولكني فقدت كل شيء.. أشعر بخواء.. خواء في كل شيء..

الزوجة: لا تقل هذا.. مازلنا نحبك.. أنا والأولاد..

الزوج: هناك فرق بين الحب والشفقة..

الزوجة: لماذا تفلسف الأمور حسبما ترى.

الزوج: لأن هذه هي الحقيقة.. تعالي لنتصارح.. تعالي كي نجلس ونحاسب ذواتنا.. ما الذنب الذي جنيته؟.. هل كنت أتمنى أن أفقد أحلى سنوات عمري.. هل كنت أتمنى أن أعيش بعيدا بعيدا، ولا أرى ثمرة حبنا كيف تنمو وتترعرع..

الزوجة: (صامتة)

الزوج: لماذا أنت صامتة.. الآن.. الآن فقط تدركين كم أعاني.. الخوف من الأماكن المغلقة.. الخوف من الظلام.. الخوف من ذاتي.. آه.. يا حبة القلب.. ما بيننا ليست مبارزة بالسيف والبندقية. ولكن مبارزة من نوع آخر.

الزوجة: ولماذا تتصور هذا الاطار..

الزوج: اخلقي لي اطارا آخر وضعيني فيه..

الزوجة: ها أنت ترفض كل شيء.. حتى الخروج من المنزل..

الزوج: إلى أين أذهب؟

الزوجة: إلى الشارع.. إلى المقهى.. الى.. الى..

الزوج: قولي.. إلى الموت.. لا.. إلى الأصدقاء.. يا حبة القلب.. لا أصدقاء لي.. بعضهم لم يعد.. وبعضهم عاد مجرد أشلاء وبعضهم مثلي انزوى في ركنه ينتظر الخلاص..

الزوجة: والحياة..

الزوج: أي حياة.

الزوجة: حياتنا.

الزوج: حياة بلا مستقبل ولا طعم لها.. أنها أقرب الى الموت.. دعيني أخبرك بشيء فظيع.. في السنة الأولى من الأسر.. انتظرت الحياة.. وانتظرت الأمل.. الحياة أن أحصل على الحرية.. والأمل أن استلم رسالة منك..

الزوجة: ولكني حاولت.. أقسم بحبنا أنني حاولت.. ولكن لا أحد يعرف أين كنت.

الزوج: حيّ أو ميت.. هذه حقيقة.. حتى أنا لم أكن اعلم بأي شيء.. يتساوى عندي الليل.. والنهار.. الصبح والمساء.. الصيف والشتاء.. وارتبطت بواقعي.. ولكن (صمت) دعينا الآن مما مضى.. ما أتمناه حقا.. أن تخففي من طرح أسئلتك.. لا تنبشي في ذاكرتي.. فعندما تنبشين الماضي.. أكره الحاضر.

الزوجة: ولكن عليك أن تجتاز الماضي.. أن تلقي بالماضي خلف ظهرك.

الزوج: كلام انشائي جميل.. لكن الواقع بخلاف هذا.. الماضي يا حبة القلب ممزوج بدمي.. مرسوم فوق شغاف القلب.. الماضي.. أنا وأنت والأولاد.. والأسر.. والمعاناة..

الزوجة: ها أنت تعود لتكرر نفس الأسطوانة.

الزوج: سمها ما شئت.. اسطوانة.. حكاية لا تنتهي.. هذيان.. جنون.. لا تهم الأسماء.. ولكني فقدت كل ما يربطني بذاتي.. هل تعرفين معنى موت الذات.. هل تعرفين الموت البطيء.. داخل زنزانة انفرادية. لأنك ترفض العودة الى أرض الوطن..

ترفض أن تتحول الى عين لأعداء الوطن آه يا حبة القلب..

الزوجة: ولكن الإنسان القوي يقلب كل الصفحات.. ويبدأ من جديد.

الزوج: أي جديد.. الاغتراب الآن أوحش.. بالأمس حاولت أن احضن ابنتي.. أن أطبع على خدها قبلة.. جفلت.. شعرت بأني غريب.. وبأن هذا ليس حقي..

الزوجة: إنها لا تعي..

الزوج: لا تعي في مثل هذا العمر!! متى تعي إذا؟

الزوجة: (صامتة)

الزوج: من حقها أن تهرب.. أو حتى أن تشمئز.. فمن أنا.. أنا ذلك المجهول.. الأب الغائب.. انظري الى هذه التجاعيد.. دليل الموت والفناء لي..

الزوجة: أنت متشائم جدا..

الزوج: وأنت.

الزوجة: أنا.. أنا.. أنا (صمت)

الزوج: عندما تعجزين عن مواصلة الحديث تلجئين الى الصمت..

الزوجة: إن صمتي ليس دليل العجز.

الزوج: ومن قال هذا؟ ياحبة القلب.. الشكوى لا تجدي.. ومنطق السنوات الطوال.. منطق هش من وجهة نظرك.. ولكن ماذا بمقدوري أن أفعل.. أنا الآن في انتظار الرحلة الأبدية.. رحلة الخلود.

الزوجة: ها أنت تزداد تشاؤما..

الزوج: دعينا مما أنا فيه.. المهم أنتم..

الزوجة: نحن بخير في وجودك.. الحياة هكذا تستمر بحلوها ومرها.

الزوج: لم نرتشف سوى المرارة.. مرارة الاعتقال والأسر.. مرارة الابتعاد عمن نحب.. آه.. يا حبة القلب.. هل تعرفين فيما أفكر.. الآن.. في هذه اللحظة.. أفكر في الرحيل.

الزوجة: الانتحار جبن..

الزوج: والحياة بلا معنى جبن آخر..

الزوجة: الحياة أجمل من..

الزوج: من ماذا..

الزوجة: من...

الزوج: ها أنت تعجزين عن اعطاء معنى للحياة.. أو طعم للحياة..

الزوجة: ولكني أحبك..

الزوج: حبك يبدد ظلمات حياتي..

الزوجة: ألا يكفي هذا..

الزوج: بلى..

الزوجة: إذا لماذا التذمر؟

الزوج: من ذاتي.. أشعر أن أقيدكم.. سنوات الغربة.. ووحشة الذات.. أكلت كل الصفحات البيضاء من حياتي.. الآن.. أسأل أين الزملاء.. لا أحد.. أنا غريب عن بيتي.. عن أهلي..

الزوجة: أنت واهم..

الزوج: ليتني أكون واهما.. بالأمس القريب خطوت خارج هذا السجن..

الزوجة: أتسمي بيتنا سجنا..

الزوج: مجاز..

الزوجة: أنا لا أعرف الفلسفة..

الزوج: ولا أنا.. ولكن الحياة علمتني أشياء وأشياء لم أكن أعرفها..

الزوجة: ولماذا لم أتعلم مثلك.

الزوج: أنت تعلمت ما هو أكبر من كل الأشياء..

الزوجة: ماذا.

الزوج: الصبر.. وأنا تعلمت الصمت.. أنت يا حبة القلب.. زرعت ولم تجني شيئا..

الزوجة: لدينا أولاد.. يكملون رسالتنا..

الزوج: (يضحك)

الزوجة: لماذا تضحك..؟

الزوج: أية رسالة.. غدا أو بعد غد.. تدق من جديد أجراس الحرب.

الزوجة: وكأنما الحرب لم تنته بعد..

الزوج: غداً يحمل الصغار أكفانهم.. ويهتفون للزعيم.. ينطلقون مرة أخرى.. وهم يرددون شعارات لا يعرفون معناها.. يدفعون أحلى سنوات العمر.. من أجل لا شيء..

الزوجة: إلى متى..

الزوج: سؤال لم يستطع أحد الاجابة عليه..

الزوجة: لماذا؟

الزوج: لأن الميت لا يستطيع الرد على الأسئلة.

– يخطو الزوج بخطوات مثقلة خارج المنزل.. تتطلع الزوجة الى زوجها ثم ترتمي فوق احد المقاعد.. وتجهش بالبكاء..

ستار

المسرح والمجتمع

لقد حدثت المعجزة، عندما تم اكتشاف سلطة الكلام

محمد سيف*

إن المسرح في كل المجتمعات، كان عبارة عن مكان كبير للتجمهر الذي يأخذ على عاتقه، في ذات الوقت، مظاهر الطقس والاحتفال. وقد خُصص للجمهور فيه مكان اختلف وتغيرت مواضعه وفقا لتوالي العصور والحقب. وهذا ما سجلته معمارية المسرح نفسها التي أخذت هي الأخرى، على مر العصور أشكالا وأبعادا مختلفة ومتعددة. إن الأحداث المعروضة من قبل الممثلين سواء بطريقة منمقة أو واقعية، وفقا لما نريد أو نحاول الإقناع به من خلال صدق الخيال، تنظم في جملتها عرضا من الوجود الإنساني الذي يسمح لكل واحد لأن يسائل صورته الخاصة، وتجعله يفكر من خلال هذه المرآة العاكسة.

إن المسرح سواء في الشرق أو الغرب قد ولد في أحضان الشعائر الدينية، التي انفصل عنها ببطء، مثلما انفصل أو بالأحرى تخلص من هَوَّل سرد النصوص الدرامية المؤسِّسة للمسرح، الملحمية منها والدينية. وقد نقل المسرح أيضا من خلال أشكال الأساطير، والتاريخ الجمعي والذي يلقي لنا الضوء على صورة مجتمع يطور نفسه بنفسه. إن المسرح ذاكرة الشعب السياسية. وذلك لأنه عبارة عن تظاهرة لفرق اجتماعية، فهو يستعير طرق تعبيره من الاحتفالات الكبيرة، الدينية والمدنية، التي تمارس وتجتمع داخل المدينة. إن مرجعية الفن الدرامي، في الأصل، تعود بشكل تلقائي إلى الغناء والموسيقى والرقص.

جذور فن المسرح

إن ولادة المسرح الغربي قد حدثت في القرن السادس قبل الميلاد بفترتين: في فترة الإغريق القديمة، ومن ثم في فترة القرون الوسطى، أي بعد فترة التحول الذي تبع انهيار الإمبراطورية الرومانية والغزوات الكبيرة. إن المعجزة الإغريقية حدثت عندما تم اكتشاف سلطة الكلام. في الفترة التي ولد فيها المسرح في أثينا، كانت المدينة تقيس، مع إنشاء الديمقراطية، فعالية الخطاب المتبادل: الحوار ينتشر في كل مكان في أثينا، في مسرح ديونيسوس مثلما في (بنكس Pnyx)، حيثما يوجد مقر البرلمان الشعبي.

فن المحادثة

كان الإغريق أقوياء بفن الحوار الذي يرتفع به العقل من المحسوس إلى المعقول، حسب أفلاطون، وبارعين بفن المحادثة. ولقد لاحظوا أهمية حضور المستمع

* كاتب من العراق يقيم في باريس

المتحفز، الذي يسمح للخطيب بتشكيل فكرة تبقى، بدونه (أي بدون المستمع المتحفز) غير مكتملة. إن (هونريش فون كليست Heinrich von Kleist)، كان مدركا لهذه الأهمية حينما قال، في نص كتبه عام ١٨٠٥(تَمَثُّل تطور الأفكار في الخطاب): (هل تريد أن تعرف شيئا لا يسمح باكتشافه التأمل ؟ إذن، عليك يا صديقي العزيز الحاذق بالحديث عن هذا، إلى أول شخص تلتقيه تربطك معه علاقة.[...] يوجد مصدر الهام غريب، في كلام هذا الذي يتحدث، وفي الوجه الإنساني الذي يظهره، ومن خلال نظرته، نحزر مثلما لو أننا نفهم فكرة نصف واضحة مسبقا، ويقترح علينا دائما صيغة للنصف المتبقي منها أيضا.) إن حياتية الحوار المسرحي تتمسك بهذه العلاقة المفترضة بين ممثلين متقابلين. إن جميع الأجناس الأدبية الإغريقية قد ولدت من الكلام المفخم: الملحمة، فن الخطابة، المحادثة الفلسفية. إن هذا الشعب، الذي يقرأ بتفرد اكثر ما يفضل الكلام المنطوق بصوت عال، قد اكتشف المسرح الذي يصبح الكلام فيه حدثا وفعلا.

طقس الإخراج

إن الطقس قبل ظهور المسرح، كان في الإغريق مثلما في جميع الحضارات القديمة، يظهر في الاحتفالات الشعائرية التي تنظم ويتم ترتيبها وفقا لنوع من الإدارة الإخراجية. وترجع نشأة الطقس إلى أصول دينية أرضية بدائية: إلى الاحتفالات التي كانت تقام على شرف الإله ديونيسوس. إن هذه الطقوس الدينية لم تكن موجهة إلى إله منتقم، بل إلى إله صغير السن، غاية في المرح والسرور تتدلى عناقيد العنب من شعره وتمتلئ روحه بالفرح والحياة وهو الإله ديونيسوس إله الخصب. منذ القرن السادس ق.م. والكاهنات والكهنة يحتفلون بهذا الإله، حيث يغنون على شرفه نشيدا مقدسا، ويلقون قصائد المديح «الدايثرامب»: يرسمون دائرة (تعطي فكرة نوعا ما عن شكل المسرح). وينفذون حول مذبحه أو معبده بعض الرقصات التي تكون بعضها جادة والأخرى مضحكة: بعض المرنمين الغنائيين (الكورس) يتطورن في غنائهم وهم يسمعون ضرب الطبول والصنج، ويجنحون نحو الجنون والهيجان التهتكي، في حين يرتدي البعض الآخر مثل الساتير – كائن خرافي نصفه الأعلى البشر والأسفل الماعز–، ويستسلم إلى نوع رقص ذكوري.

من الكورس إلى الممثل

أثناء الأناشيد الدايثرامب (قصائد الحماس والمديح)، ينفصل واحد من أفراد الكورس عن المجموعة ويصعد فوق مِنَصَّة، يرتجل فوقها أُغْنية مُنْفَرِدة بالقرب من مذبح الاله ديونيسوس. وهكذا يكون «ناكي، الممثل الأول في المسرحية» (وهو الاسم الذي يشير فيه الإغريق إلى الممثل). على الرغم من الغموض الذي يشوب تحول الطقس إلى عمل فني يبقى صعبا تفسيره وتوضيحه، ويقول أرسطو في كتاب «فن الشعر، إن أصل التراجيديا والكوميديا: [...] يرجع إلى أولئك الذين يقودون أناشيد الدايثرامب، وإلى الآخرين الذين يقودون الأغاني الذكورية التي لازالت تستعمل حتى يومنا هذا في العديد من المدن».

لقد استنطق المخرج البولوني تاديوز كانتور عام ١٩٧٥ في (مسرح الموت) لحظة الانفصال هذه التي للمرة الأولى في التاريخ البشري ينفصل فيها الإنسان عن طائفة دينية، لكي يصبح ممثلا، يتوجه نحو الجمهور: «وجها لوجه مع أولئك الذين بقوا في هذه الجهة المقابلة حيث يظهر رجل يشبههم بالصورة والملامح، والذي كان في هذه الأثناء، ومن خلال عملية غامضة وعظيمة، نائيا وبعيدا للغاية، وغريبا جدا، مثل ميت، انفصل عن حاجز غير مرئي، ومع ذلك رهيب ويتعذر تصوره [...] لقد شاهدوا فجأة، مثل وميض *البرق*، صورة تراجيدية تهريجية للإنسان، مثلما لو انهم قد شاهدوه للمرة الأولى، ومثلما لو أنهم شاهدوا أنفسهم في مرآة».

ابتكار الفن الدرامي

نحو ٥٥٠ ق. م، قام الشاعر الغنائي الإغريقي «ثيسبيس» الذي للأسف لم تصل لنا من كتاباته إلا القليل بوضع تعليمات كتابية للأغاني المنفردة المرتجلة التي تبني مشاهد المسرحية القديمة، وتعادل في المسرح الغربي الفصول. وكان الشاعر ثيسبيس ينشد هذه الأغاني المنفردة بنفسه وهو

يرقص على طول وعرض مدة تقديمها.في البدء كانت الجوقة وقائدها هي العرض كله، ثم جاء ثيسبيس فأضاف ممثلا ثم جاء اسخيلوس لكي يكمل عمل ثيسبيس بإدخال الممثل الثاني، ثم جاء سوفكليس فجعلها ثلاثة. وهذا ما سمح بالتمثيل الحواري الذي من خلاله ولد المسرح الغربي وظل يعمل مثلما هو اليوم. وبالرغم من وجود الممثلين الثلاثة ظلت الجوقة عنصرا هاما في الدراما الاتيكية كلها. وقد أعطى ثيسبيس في عام ٥٣٤ ق.م أول عرض تراجيدي في التاريخ في المسابقة الدرامية التي نظمت في عصر الطاغية بسترات الملك، ولقد حصل على جائزة المسابقة.

الديونيسيات

إن العروض المسرحية من الآن فصاعدا صارت تقدم في أثينا مرتين كل سنة: في الربيع، احتفالا بأعياد ديونيسوس آلهة الخمر والسرور والبهجة، وفي الشتاء حيث كانت تقدم في كل مرة أمام جمهور عريض: كان مسرح ديونيسوس يستوعب سبعة عشر ألف متفرج. وكان يتبارى في هذه الاحتفالات ثلاثة مؤلفين دراميين خلال ثلاثة أيام متتالية. كل واحد منهم يقدم، في ذات اليوم، ثلاث مسرحيات، يتبعهم في دراما تهريجية مضحكة، وهذا ما يفرض على كل واحد منهم أن يؤلف عشرة آلاف بيت من الشعر تقريبا. ويشترك في هذه الاحتفالية جميع سكان المدينة. ويعتمد العرض في اكثر أحواله على الكورس، وعلى البسطاء من العامة، وليس على الممثلين المحترفين الذين كانوا لا يقومون إلا بأداء الأدوار الرئيسية فقط.

وضع الملحمة على المسرح

لقد وجد المسرح الإغريقي ضالته في الملاحم والأساطير. إن أفلاطون يعتبر هوميروس «المعلم الأصلي ودليلا للمجموعة الجميلة من الشعراء التراجيديين». ولقد استعار منه كل من اسخيلوس، سوفوكلس ويوربيديس العديد من المواضيع. وقد كانت موادهم درامية مسبقا وذلك بفضل عمل «الرابسود (rhapsodes)، هذا النوع من الشعراء الذين كانوا في القرنين الخامس والسادس، يغنون بعض المقاطع البارزة من الألياذة والأوديسا لهوميروس. إن نقل قصة لا تنتهي تضم حَبْكَتُها مشاهدَ غريبةً عن الحديث الرئيسي مُدْرجة فيها كالجوارير، إلى المسرح، استطاع أن يعطي إلى المسرحيات مشاهد وفصولا تتضمن العديد من الإثارات، بالإضافة إلى أن عرض مقاطع من الملحمة على المسرح جعل الفعل الذي يدور حول الحدث الوحيدة، كثيفا ومركزا. وإذا كان أرسطو قد أولى أهمية كبيرة إلى وحدة الحدث، فأن هذا لم يأت أو يتكون لديه نتيجة وجهة نظر معيارية، وإنما لأنه لاحظ خيبة أمل الجمهور، في التراجيديات الخالية من وحدة الحدث.

الشعور بالوهم

تعتبر ولادة المسرح لحظة مهمة وجوهرية في تاريخ البشرية

تعتبر ولادة المسرح لحظة مهمة وجوهرية في تاريخ البشرية. إن الإنسان قد شعر بالوهم بفضل اللعب المسرحي. لقد كان رد فعل الشاعر اليوناني «سلون» Solon أمام أول عرض قدم من قبل الشاعر ثيسبيس في أثينا، بليغا وذا مغزى: حينما وجد نفسه لأول مرة في مواجهة مع الممثل، الذي يجسد صورة حقيقية، اعتبر أن مثل هذا النوع من الكذب تدنيس لكل ما هو مقدس ومحرم، قام وترك المسرح، احتجاجا على هذا العمل الذي في تصوره غير لائق. إن الوهم الذي كان لا يُعبر عنه من قبل إلا من خلال القص غير المباشر في الملحمة، قد وضع على المسرح فجأة، بحيث إننا نستطيع الاعتقاد مؤقتا بواقعية وحقيقية الحدث المُمَثل.

إن الشعور بالوهم هذا لا يحدث إلا ببطء. ويوجد مثالان يؤكدان ذلك. أثناء عرض مسرحية «احتلال مدينة ميلٍ»، نص تراجيدي ضائع للشاعر الإغريقي «فرينشوز» سابق للشاعر اسخيلوس، استحوذ الرعب على المتفرجين: عندما شاهدوا عرضا يجسد أحداثا قديمة تعود إلى الوراء بعشر سنوات تقريبا، معتقدين أن ما يحدث أمامهم حقيقة وواقع معاش، وهذا ما يبرهن على ما أطلق عليه ستاندال فيما بعد في كتابه راسين وشكسبير «الوهم التام، الخال من العيوب». وأثناء عرض مسرحية «ربات الإحسان المنعمات»

لاسخيلوس، استولى الرعب على الجمهور أيضا، حينما شاهد على المسرح، ملاحقة آلهة الانتقام الإغريقية إلى أورستس، معتقدا أن ذلك حقيقة وواقع وليس وهما أو خيالا. لهذا السبب كانت أثينا تمنع تقديم الأحداث المعاصرة.

مسرح القرون الوسطى

إن سقوط الإمبراطورية الرومانية خلق للغرب كسرا سياسيا، لغويا، وثقافيا. فبعد الفوضى التي أصابت هذا العصر، باتت أهمية المسرح الفنية قليلة. أما العروض المسرحية التي ظلت موجودة منذ ذلك الحين فتدهورت شيئا فشيئا. ويعود السبب في ذلك إلى أن الكنيسة عندما استولت على السلطة، كان من أول أعمالها تحريم أية صورة من صور النشاط المسرحي، واعتبار الممثلين في فئة واحدة مع اللصوص والعاهرات، وغيرهم ممن ينبذهم المجتمع. ولكن على الرغم من سياسة النبذ والإقصاء الاجتماعي التي كانت تمارسها الكنيسة بحق رجال المسرح، لم تختف تماما عروض الرقص الصامت، وفرق الممثلين الجوالين. مثلما نعرف أن هناك في القرن العاشر راهبة من ساكسونيا تدعى «روزفيتا» كتبت عدة كوميديات. لهذا لا نستطيع أن نخلص إلى القول إن العصور الوسطى كانت مظلمة حقا بالنسبة لتاريخ المسرح.

من الشعائر الدينية المسيحية إلى اللعب الدرامي

إن الفضل في ميلاد الدراما من جديد في القرنين التاسع والعاشر، لا يرجع إلى فرق الممثلين الجوالين ولا إلى روزفيتا، وإنما إلى سلطة الكنيسة نفسها التي قتلت المسرح وقضت عليه. ففي لحظة ما، خلال القرن العاشر، أدخلت الكنيسة على طقوس قداس الفصح بعض الحوارات والاغاني التي كانت تمسرح المقاطع الأكثر شيوعا وانتشارا للإنجيل مثل، تصوير قيامة المسيح في أبسط صورة درامية، حيث كان يقوم أربعة كهنة أمام المخلصين بتقديم المشهد الذي يعلن فيه أحد الملائكة للنساء القديسات أمام قبر فارغ، انبعاث المسيح. إن التمثيل الذي كان يستخدم في تمثيل هذا النوع من المشاهد والمسرحيات الصغيرة يتبع مجرى الأناشيد والاغاني التطوافيّة المحددة والمعروفة، في جميع الكنائس. لهذا نجد أن هيمنت اللغة اللاتينية، والشعائرية، على الحوار في مثل هذه الطقوس، قد وسع من حجم الهوة التي حدثت ما بين فضاء الكنيسة المقدس والفضاء الدنيوي للحياة. وعلى هذا الأساس، يوجد شرطان سيكونان فيما بعد ضروريين لتحديد مفهوم المسرح الذي حل محل الطقس: تكيف اللغة الفرنسية وجعلها دنيويا بعد تحريرها من كل ما هو مقدس. وعلى الرغم من كل القيود الدينية، فقد قام أحد المؤلفين الفرنسيين المجهولين في نهاية القرن الثاني عشر، بتطعيم طقوس القداس في عيد الميلاد وفي غيره من الأعياد المقدسة بشيء من التمثيل الدرامي، وذلك من خلال قصة آدم وحواء. هذه القصة التي تكشف طبيعة البشر من خلال تصويرها لـ «إبليس» وهو يلعب بمكر على غرور حواء وخيلائها، وقصة نوح التي ما لبث أن اكتسبت شيئا من الفكاهة ومزيدا من المتعة بتصويرها زوجة نوح وقد رفضت صعود السفينة حتى يسمح لها أن تصطحب معها جميع المثرثرات من عجائز البلد. ولقد حافظ المسرح الأوروبي دائما على هذا الحنين إلى هذه الفضاءات المقدسة التي خرجت من أزقة الكنيسة وأروقتها. وقد وجد ملارميه، الذي يرى في الطقوس الدينية نموذجا للمسرح، في المقدس «إحكام وتنسيق درامي نادر»، مثلما يذكر ذلك في واحد من مقاطع كتابه «هذيان» الذي جمع فيه «ملارميه» العديد من النصوص المختلفة من نقد، مقالات وأشياء أخرى. إن النصوص التي كونتها الكنيسة سمحت، بموجبه، بمشاركة في ذات الوقت جمالية وميتافيزيقية ما بين المخلصين والمحتفلين. ويوجد العديد من مخرجي القرن العشرين الذين أرادوا أن يؤسسوا بين الجمهور والممثلين علاقة من هذا النوع والطبيعة، وأن علاقة كهذه أمست فاضلة (طوباوية)، منذ اللحظة التي صار فيها المحتفلون ممثلين ومشاركين في العروض.

مسرح وموسيقى ورقص

إن مسرحة التطبيقات الاجتماعية دفعت، في لحظات

الاحتفالات الدنيوية والشعائر الدينية، إلى تجديد المسرح، بشكل متواز مع الطقس. ومثال على ذلك، كان مسرح القرون الوسطى يلجأ، مثلما كان يفعل المسرح الإغريقي القديم، إلى الغناء، والموسيقى والرقص اكثر مما كان يلجأ إلى الإلقاء. إن الكثير من الشعراء والمؤلفين الدراميين كانوا أنفسهم موسيقيين، على سبيل المثال، ارنول كريبان، الذي يَدين له المسرح بالكثير من العروض الموسيقية، مثل: كتاب آلام المسيح، آدم وحواء، إنه يعتبر الكاتب الدرامي الفرنسي الأكثر قِدما، فهو مؤلف «لعب مورق، روبن وماريون. وإن لولا ظهور الأوبرا في القرن السابع عشر لما انفصل المسرح عن فنون الموسيقى.

الاحتفالات الشعبية

إن الاحتفالات الأميرية الباذخة قديمةٌ جدا، وقد وصفها القديس كريكوري دي تور منذ القرن السادس، وكذلك وصفت من قبل كتاب حَوْليّات مثل فرواسر، بأنها عرض باذخ يقوم به أغنياء المجتمع وأكابره لكي يؤكدوا على سلطتهم. المدينة كاملة تصبح مسرحا: بوابة الدخول إلى المدينة، الشوارع التي تستعيرها الاستعراضات مزينة بديكورات باهظة؛ المِنْصّبات مزروعة في مفارق الطرق التي تقدم فيها لوحات حية، وأحيانا صامتة؛ تقدم عروض صامتة أيضا فوق العربات المتحركة في الأماكن التي يتوقف فيها الموكب. وقد خرجت جميع الاحتفالات الشعبية، من معطف أعيْاد زحَل عند الرومان، مثل احتفال المجانين، الذي كان يحتوي بالمقابل على عناصر مسرحية. وقد استعار شكسبير شخصية المجنون والمهرج لكي يغذي الكثير من مشاهده بالمتعة والانشراح، وكذلك كانت شعوب القرون الوسطى التي كانت تنتمي إلى هذه الأجواء، تولي التهريج أهمية خاصة. هذه هي جذور الفارس الهزلي. إن الخطب المضحكة، التي تحاكي ساخرة وبطريقة مبالغ فيها الوعظ المنطوقة من فوق المنابر، والحماقات، التي تستثمر الخدعة والمزاح، كانت تطغى بالمقابل على مناخ وأجواء الأعياد الشعبية.

الجمعيات الدينية

يعتبر المسرح في القرون الوسطى شيئا سياسيا، وذلك لإشتراك الجميع به، مثلما كان عند الإغريق. إن بناء المنصة (إن الكلمة ستكون فيما بعد مرادفة لـ«المسرح») عَبّأ النجار والبناء... الخ. وإن تنفيذ الأزياء استوجب عمل النساجين، الجوّخ والخياطين. وإن أكبر الرسامين– الرسام فوكيه في عهد لويس الحادي عشر، الرسام هولبين في عهد لويس الثالث عشر في إنجلترا– قد اشتركوا في رسم الديكور. الأدوار كانت تمثل من قبل البرجوازيين وطلبة المدينة، وفي بعض الأحيان تمثل من قبل النبلاء. إن الفصل ما بين الممثلين والعرض لم يظهر إلا في القرن الخامس عشر، عندما اصبح ممثلو مسرحيات الأسرار الدينية محترفين، وانضموا تحت سقف «جمعية»، ولم يعودوا بعد مفوضين عن الجمهور في حالة التمثيل. وقد كانت تلك الجمعيات الدينية معترفا بها رسميا من قبل الملك شارل السادس في باريس، وتمتلك في ذلك الحين نوعا من الامتياز: فهي الوحيدة التي تمتلك الحق في تقديم هذا النوع من المسرحيات الدينية. وقد تفاقم هذا الانفصال ما بين الممثل والجمهور في القرون التالية. إذا كان الحلم في مسرح شعبي، مثلما أراده جان فيلير، قد انتهى بالفشل، فذلك لأن اللحمة الاجتماعية اليوم لم تكن متماسكة لا من خلال أهدافها المشتركة ولا من خلال هويتها الاجتماعية، ومن الصعب أن تجد نفسها مجتمعة في مغامرة مسرحية كبيرة.

التقاليد غير الأوروبية

إن مسرح القرون الوسطى لم يعش طويلا، ذلك لأنه لم يحقق العمل المكثف الذي بواسطته يتم تمرير المواد السردية الموجودة في الإنجيل إلى شكل درامي، مثلما فعل الكتاب في الإغريق القديمة. وهذا بلا شك ليس بالسبب الوحيد، فهنالك مظاهر اجتماعية وفنية، كانت سببا أيضا، وخاصة فيما يتعلق بالانفصال بين الدنيوي والمقدس، الذي حدث في المجتمع الغربي في عصر النهضة، واكتشاف نماذج أخرى قديمة.

الرامـايـانـــا

إن الرامايانا في الواقع كانت دائما حيوية جدا سواء في الهند أو في آسيا الجنوبية– الشرقية. وإن المسرح الذي خرج منها، ولد من ملحمة دينية مثل مسرحيات آلام المسيح الأوروبية، علما انه لم يجر عملية اختيار من العديد من الفصول التي يحتويها الشعر. إن ملحمة راما، التي يعود تاريخها السنسكريتي إلى القرن الأول، وفي نسختها الهندية للقرن الخامس عشر، كانت مع المهابارتا، تعتبران أحد اقدم الأشعار الدينية الهندية. إن هذا النص السردي، الذي تعتبر فيه جميع الشخصيات تجسيداً للآلهة، كان الملك راما واحدا من التناسخات العديدة لثاني اكبر الآلهة الهندية فيشنو، ويمتلك تعاليم أخلاقية وروحية. وقد وظف دراميا باكرا. وبمقدار ما انتشرت الملحمة عبر الهند، ومن ثم بآسيا الجنوبية–الشرقية، فترة التوسع الهندوسي، بمقدار ما انتشرت في مجتمعات الخمير، جافين ينيز، بيرمان، تاهي، ماليزي، بالينيز... الخ : إن الرامايانا أعطت ولادات عديدة للكثير من النسخ. كل بلد أدخل خصوصيته الثقافية عليها وكيفها بشكل مسرحي مختلف (مسرح خيال الظل، مسرح الأقنعة، الأوبرا، مسرح الدمى والرقص). ويجمع هذا المسرح حوله الجماهير، في كل مكان، على طول ساعات العرض وذلك لمتابعة مختلف الفصول، مثلما في مسرح القرون الوسطى الأوروبي. ولكن جمهور هذا النوع من العروض، لازال قريبا من الطقس، أي انه لم يفقد حماسه الديني، على عكس جمهور المسرح الأوروبي.

العالم العربي و عصر التصوير

إن غياب المسرح العربي مسألة معقدة تشبه إلى حد كبير مسألة غياب الملحمة في الصين. على الرغم من التأثير الكبير الذي مارسه التفكير الإغريقي على العالم العربي ظل المسرح غائبا ومغيبا. فوق ذلك كله، إن المسلمين هم أنفسهم الذين نقلوا الإرث الإغريقي في القرون الوسطى إلى أوروبا، وذلك بفضل ترجماتهم لأفلاطون وارسطو عن اللاتينية. ولكن كيف يحدث انهم لم يترجموا لا اسخيلوس، ولا سوفكليس ولا ويوربيديس أو أن يبتكروا شكلا مسرحيا خاصا بهم ؟ إن الحجة التي تحاول دائماً أن تجيب عن حالة عدم الجود هذه هي حظر التصوير، والعرض التجسيدي، في الدين الإسلامي. وعند استماع ابن رشد، لأقاصيص أحد التجار العرب العائدين للتو من مدينة «كانتون» الواقعة بالصين، لم يصدق أو يأخذ بها مأخذ الجد. وقد زعم هذا التاجر انه شاهد عرضا فيه بعضُ الأشخاص، يضعون أقنعة على الوجوه أو ماكياجا، ويعبرون من خلال الإشارات الجسدية والإلقاء أمام جمهور في ديكور يجسد حادثة خيالية. لقد كان من غير المعقول بالنسبة لابن رشد الذي يعتبر واحدا من أكبر قراء ذلك العصر وأكبر المعلقين على الفلسفة الإغريقية و(خاصة أرسطو)، بأن يكون هنالك أشخاص من الجنون والإلحاد بحيث ينافسون الرب، في خلق الصور.

التعزية والقرقوز

في الحقيقة، لا يوجد في الدين الإسلامي، تمثيل طقسي يمكن مقارنته بالاحتفالات الشعائرية الإغريقية القديمة أو القرون الوسطى الأوروبية، وكذلك إن المسرح لا يمكن أن يولد من الطقس فقط مثلما في أي مكان آخر. إن الشكل الإسلامي الوحيد، ولد في القرن السابع بإيران من قبل الشيعة، ولا يزال يقدم حتى اليوم، وهو التعزية، وهي طقوس مسرحية كانت ولازالت تمارس في البلاد العربية والإسلامية جمعاء تقريبا مثلما توجد في إيران بمثابة مسرح فعال للغاية، وهو المسرح الإسلامي الوحيد، ويسمى «التعزية». إن هذا المسرح يتأسس على موت أوائل شهداء الإسلام ويمثل من قبل أُناس القرية، لسكان القرية، في وقت محدد من أوقات السنة. لقد منع هذا المسرح من قبل شاه إيران مثلما منع في اغلب البلدان العربية ومن ضمنها العراق الذي هو مصدر التعزية ومكان واقعتها، بحجة أنها لا تتماشى مع لغة العصر وتصوره وفقا للأصول الغربية التي كان الشاه مولعا بها ومتمسكا بتلابيبها، ومع ذلك استمرت تمثل سرا في ثلاثمائة أو أربعمائة قرية في آن واحد، مثل قداس أو احتفال. كان العرض يجري ويمثل، بطريقة شعبية بسيطة جدا، وكان مؤثرا جدا، لان الجمهور

كان يعيش حالة تكرار «العرض» بشكل حقيقي. انه كان ملماً ببعض الأشياء التي وقعت منذ قرون والتي أصبحت بمجرد بفعل الإعادة حاضرة من جديد. إن فعل الاستشهاد، في هذا العرض، يقع أمام أعينهم من جديد وهم يبكون مثلما رأينا حديثا بكاء سكان أهالي بغداد بعد قصف طائرات التحالف. إن المسرح كان موجودا بين الناس أنفسهم وفي داخلهم، انه حاضر في شكل منمنم ومزخرف جدا، ولكن في مضمون واقعي تماما. لقد كان العرض واقعا، وحياة موازية. كانت حياة الماضي، حاضرة، هنا، متشاطرة من جديد مع جميع سكان القرية. لقد كان الناس يتأثرون بعمق عند المشاهدة، كانوا يعرفون المعنى الذي أعاد إحياء هذا العرض والذي بدونه كان سيتحول إلى عقيدة، وإيمان وفكرة مجردة. غير أن الأمر هنا يتعلق بحقيقة إيمانهم اكثر مما يتعلق بشيء آخر. أما فيما يتعلق بالمسرح الدنيوي، فلا يوجد إلا نموذج تعبيري واحد في العالم العربي، وهو القرقوز أو مسرح خيال الظل الذي اكتسب اسمه من شخصيته الرئيسية. إن هذا الشكل، الذي لا يلجأ إلى الممثل، قد ولد في مصر وتركيا في القرن الثامن.

لقد اعتبر دارسو الأدب المسرحي سنة ١٨٤٩ بداية لتاريخ المسرح العربي وفاتحة عهد جديد بعدما كان المسرح من قبل مقتصرا على مظاهر وهيئات شبه مسرحية، مثل: التعزية، خيال الظل، فن الحكائين والحكواتية وأرباب المساخر وإلى آخره من المظاهر التي لم تأخذ شكل المسرح الأوروبي حتى مجيء عام ١٨٤٩، الذي أسس فيه النقاش فرقته وقدم من خلالها مسرحية «البخيل» لموليير بعدما ترجمها وأعدها.

لقد اعتبر دارسو الأدب المسرحي سنة ١٨٤٩ بداية لتاريخ المسرح العربي وفاتحة عهد جديد بعدما كان المسرح من قبل مقتصرا على مظاهر وهيئات شبه مسرحية

عناصر التمثيل المسرحي

إن المسرح يجمع كل الفرق والطوائف، انه لا يستطيع أن يكون فعالا من غير التحاق الفرق الاجتماعية به. إن المسرح الأوروبي يعتمد، مثل جميع أنواع اللعب، على نظام متفق عليه: هو أن الجمهور يعرف جيدا أن ما يحدث على المسرح ليس حقيقيا، ولكنه مع ذلك يتصرف من خلال عامل الاعتقاد، وكأن العرض الذي يشاهده حقيقة وواقع: أما بالنسبة للممثلين، فهم يتصرفون، من داخل هذا الاتفاق، كما لو أن هدفهم ينحصر في خداع الجمهور.

مبدأ المتعة ومبدأ حقيقة الشيء

إن المسرح يوقظ واحدا من أشكال المتعة الأكثر قدما، والذي أكده فرويد في لعبة (fort-da) التي يقابلها باللغة العربية (البعيد–هاهو أو هاهي). إن الطفل يتمتع عندما يقوم بإخفاء حاجة وهو يصرخ عاليا (بعيد)، ومن ثم يخرجها أو يعيدها للظهور صارخا (هاهي). إن هذه اللعبة تسمح بالسيطرة، من خلال تعاقب الحاضر/الغائب، على قلق الانفصال الذي يخلقه الابتعاد لحظويا عن الأم. إن هذا الإخراج يُحول الانزعاج إلى متعة. مثلما هو في المسرح، كل ما موجود هنا،– فوق خشبة المسرح– ما هو إلا عرض، وأن مصدر مبدأ المتعة يكمن في وظيفة السكوب، أي في عملية النظر فحسب. إن الطفل هنا، ممثل ومشاهد للعبه الخاص، في آن واحد. وإن سن البلوغ سوف لا يسمح له بأن يراكم هذين الدورين. إن الطفل يبدو غير راض ومنزعج عندما يلاحظ انتهاء اللعب، شأنه شأن المتفرج، الذي يحضر عرضا ويكون مندهشا من عملية اختفاء وظهور الممثلين، انه من غير شك، سيشعر بنوع من الحرمان حينما تنزل الستارة بشكل نهائي. إن هذا القطع سيكون بمثابة إعادة إلى «مبدأ حقيقة الشيء»، الذي كان طيلة فترة العرض خافتا، نائما لحساب «مبدأ المتعة».

متعة البكاء

إن ما يبحث عنه المتفرج حينما يتردد على المسرح، هو الضحك والانفعال. إن الضحك عبارة عن لحظة ابتهاجية: إن الجمهور يسخر من الشخصية التي تجسد بنوع من الانتصار المتخيَل، القوى الشريرة. أما المتعة التراجيدية، فهي اكثر تعقيدا. إن القديس أوغسطين، في الكتاب الثالث لاعترافاته، يندهش من شعوره بالمتعة أيام شباب، في عرض تراجيدي: «ولكن ما هو هذا

الدافع الذي يجعل الأشخاص يركضون بهذا القدر من الحماس، يريدون أن يشعروا بالحزن بمشاهدتهم أشياء مأتمية وتراجيدية، ومع ذلك فهم لا يحبذون العذاب؟ ذلك لأن المشاهدين يودون الإحساس بالألم؛ وإن هذا الألم هو سعادتهم». إنها «متعة الراحة بعد البكاء» التي تحدث عنها راسين في مسرحية «بيرنبيس»، التي هو ممتن منها كثيرا، وذلك لأنها «تراجيديا شرفتها الكثير من الدموع»، وهذا يبدو متناقضا. إن المتعة التراجيدية تراهن على ظاهرة التطهير. فنحن محتاجون جميعا، مثلما بيّنَهُ أرسطو، للبرهنة على مشاعر وانفعالات قوية - خوف، شفقة ... - والتي تترافق، في الحياة، مع الاضطرابات والعذابات. بالمقابل، يشعر المتفرج عند مشاهدته التراجيديا بالانفعالات القوية دون أن يصيبه الوجع، وهكذا ينتزع المتعة، وذلك من خلال «التفريغ» عن أحزانه.

الممثل وفقا لأفلاطون

إن التمثيل المسرحي يحرك الأحزان. إن هذه القوى الانفعالية التي يثيرها العرض توقظ ريبة الأخلاقيين مرات عديدة. لقد أقصى أفلاطون الشعراء من جمهوريته المثالية، خوفا من أن يؤثروا على الذهن بشكل سلبي. إن الممثل، بموجب أفلاطون، بتجسيده لشخصيات فاسقة وخليعة، سيفقد كل معنى للأخلاق. «ألم تلاحظ أن الانفعال، ابتداء منذ الطفولة وامتداده مع الحياة، يغير العادات ويصبح الطبيعة الثانية، التي تغير الجسد، الحياة والذهن؟ هذا ما قيل في جمهورية أفلاطون.

اللعنة المسيحية

إن العديد من كهنة الكنيسة، مع ظهور المسيحية، قد أعزوا اللعنة لعصور مختلفة إلى المسرح، واعتبروه مكانا للجنوح. إن معتنقي مذهب الجنسنية، الأخلاقي المسيحي المتشدد، يعتقدون بأن التمثيل فاسدٌ، ويحكمون على المسرح بعنف وشراسة. إن الممثل، بالنسبة للأب نيكولا، يعتبر إنسانا ضائعا لأنه لا يبرهن إلا على أقل من الجزء، من انفعاله التمثيلي. أنه لا يستطيع أن يبقى سيد لعبه. وإن الدور عائد إلى الشخصية ويغذي الإنسان بالرغبات والاضطرابات التي يقوم بتجسيدها مثلما في ظاهرة العدوى. والأكثر من هذا، أن الممثل إنسان خطر، فهو سوف ينقل إلى المتفرجين جميع الأهواء الفاسدة التي تأثر بها وهو يمثل. وقد كتب «بوسوي» أيضا، في نفس العصر، مرافعة قاسية ضد المسرح (مكسيم وأفكار حول الممثل، سنة ١٦٦٤) التي مست فيما بعد جميع أنواع الفنون الأخرى. إن أعضاء الجمعية اليسوعية هم فقط الذين، منذ نهاية القرون الوسطى يُدرسون المسرح في مدارسهم، وذلك لمعرفة التأثير والحساسية التي يمارسها العرض حينما يكون هدفه أخلاقيا.

المسرح وفقا لديدرو

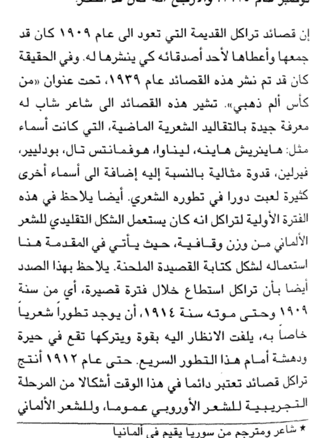
إن الفيلسوف والناقد الفرنسي دنيس ديدرو، في كتابه مفارقات حول الممثل، قد أذهل الكثير من معاصريه، رادا الاعتبار إلى الممثل، وذلك بالإصرار على بقاء الممثل بمعزل عن الانفعالات التي تصورها الشخصية التي يمنحها جسده. فعلى الممثل، وفقا لديدرو دائما، أن ينظر إلى نفسه وهو يمثل بلا توقف لكي يعثر على الإيقاع الدقيق، ولكي يُسكت حساسيته الخاصة، وذلك لأن الانفعال لا يعمل إلا على إلغاء تمثيله. وإذا كان يريد أن يخلق لدى المتفرج الوهم، وإذا رغب في إثارة الشفقة وتحريك المشاعر إلى أبعد ما يستطيع، ويجعله يعتقد بواقعية الشخصية التي يجسدها، فيجب عليه ألا يطابق أو يماثل هذه الشخصية. إن «الموهبة الطبيعية» ليس لها أية قيمة من دون الاشتغال الدائم على تطويرها. في المسرح، يجب السيطرة على كل شيء: تعبير الوجه، الصوت، الصراخ، الحركات؛ لا شيء يمكن أن يكون في المسرح طبيعيا. إن «حقيقة المسرح» لا تعني بالكشف عن الأشياء مثلما هي بالطبيعة، وما يمكن أن يكون «مشتركا»، فهو يقطن في «مطابقة الأحداث، الخطابات، الصور، الأصوات، الحركات، الإيماءات، مع نموذج مثالي، مُتخيل من قبل الشاعر ودائما مبالغ به من قبل الممثل».

الشاعر
جورج تراكل Georg Trekl



ترجمة واعداد: رياض العبيد

ولد الشاعر في ١٨٨٧/٣/٢ بمدينة سالزبورج بالنمسا، من أب غني يشتغل بتجارة الحديد، منع من دخول المرحلة الاعدادية بعد أن نال علامات ضعيفة في السادس الابتدائي، بدلاً من ذلك كان قد بدأ تعليماً في دراسة الصيدلة. بعد ثلاث سنوات من العمل التدريبي في مدينة سالزبورج انتقل بعدها الى مدينة فيينا ليدخل طالبا جامعيا في قسم الصيدلة، حيث استطاع عام ١٩١٠ من انتهاء دراسته في هذا القسم بنجاح. وبسبب الكآبة والسوداوية التي كان يعاني منها. في صيف أغسطس عام ١٩١٤ سحب الى الجيش كصيدلي عامل. بعد المعركة قرب جوروديك في غالتسين في شهر سبتمبر ١٩١٤، حيث اضطر جورج تراكل مجبرا وحده في أحد مخازن الحبوب ان يُسعف تسعين جريحا بجروح خطرة دون أن يستطيع مساعدتهم طبيا، لعدم توافر الأدوية وقتها. أفول بعد تلك المعركة خارت قواه، وانكسرت نفسه، وبعد محاولة انتحار نُقل إلى مستشفى الأمراض النفسية بمدينة «كراكو»، حيث توفي هناك في ليلة ٣ نوفمبر عام ١٩١٤، والأرجح انه كان قد انتحر.



إن قصائد تراكل القديمة التي تعود الى عام ١٩٠٩ كان قد جمعها وأعطاها لأحد أصدقائه كي ينشرها له. وفي الحقيقة كان قد تم نشر هذه القصائد عام ١٩٣٩، تحت عنوان «من كأس ألم ذهبي». تشير هذه القصائد الى شاعر شاب له معرفة جيدة بالتقاليد الشعرية الماضية، التي كانت أسماء مثل: هاينريش هاينه، ليناوا، هوفمانتس تال، بودلير، فيرلين، قدوة مثالية بالنسبة إليه إضافة الى أسماء أخرى كثيرة لعبت دورا في تطوره الشعري. أيضا يلاحظ في هذه الفترة الأولية لتراكل انه كان يستعمل الشكل التقليدي للشعر الألماني من وزن وقافية، حيث يأتي في المقدمة هنا استعماله لشكل كتابة القصيدة الملحنة. يلاحظ بهذا الصدد أيضا بأن تراكل استطاع خلال فترة قصيرة، أي من سنة ١٩٠٩ وحتى موته سنة ١٩١٤، أن يوجد تطوراً شعرياً خاصاً به، يلفت الانظار اليه بقوة ويتركها تقع في حيرة ودهشة أمام هذا التطور السريع. حتى عام ١٩١٢ أنتج تراكل قصائد تعتبر دائما في هذا الوقت أشكالا من المرحلة التجريبية للشعر الأوروبي عموما، وللشعر الألماني خصوصا، حيث يبدو واضحا للعيان كيفية ابداعها حسب ذلك الأسلوب الفني الشعري التراتبي، فنرى مثلاً أن كل مقطع من القصيدة مركب من أربعة أسطر شعرية متوالفة، تكون فيها الصور البلاغية والفنتازية مسرودة على نسق متناقض تماماً.

عندما بدأ تراكل بكتابة قصائد مزمورية (Psalmen) على طريقة مزامير داوود في الكتاب المقدس وذلك في خريف عام ١٩١٢ دخل مرحلة جديدة من حيث الشكل البنائي للقصيدة، إذ انه واعتبارا من ذلك الوقت أوجد شكلاً حراً للسطر الشعري الواحد، تكون فيه للموسيقية اللغوية الدور الأساسي في تركيب القصيدة كاملة، بدلا من ذلك الدور التقليدي الجمالي لبنائية القصيدة على شكل نحوي للجملة الواحدة. كذلك أخذت قصيدة تراكل منذ ذلك الحين لا تعطي دوراً هاماً للمحتوى والمضمون المنطقي التسلسلي للقصيدة. في السنة الاخيرة في العمل الابداعي المدهش لجورج تراكل، أي في سنة ١٩١٤، بدأت تنشر له قصائد قصيرة من أسطر قليلة جدا تذكّر بتلك القصائد المتشابكة او

* شاعر ومترجم من سوريا يقيم في ألمانيا

المتساوقة بقوة في المرحلة الأخيرة من شعر «هولدرين». إن العالم الشعري لتراكل يتكون من القليل من تلك المواضيع الأساسية والأشكال الوجودية اضافة الى القليل من المناظر الطبيعية الريفية والألوان المختلفة التي تنبني وتتساوق مع بعضها البعض كل مرة بشكل مختلف ومتناقض او منسجم في كل قصيدة جديدة له.

إن قصائد تراكل تشكل عالماً مغلقاً نادراً جميلاً، مخيفا وكئيبا، وذلك من خلال قوة ايحائية وملهمة كان قد اكتسبهما تراكل منذ ولادته. أضف الى كل ذلك فان أغلب قصائد تراكل تحتوي على أسرار سحرية مغلقة تترك المجال واسعا ومفتوحاً لفك ألغازها وفهم أبعادها الروحية والعقلية والميتافيزيقية. إن القوة التأثيرية الحسيّة لصور قصائد تراكل ولمنهجيته الخاصة في بناء صوره المجازية والاستعارية تجعل منه واحدا من أهم الشعراء التجريبيين في العالم. ومن الممكن القول بأن أهم شعراء الألمان الذين أتوا بعد تراكل مثل: غوتفريد بن (١٨٨٦، ١٩٦٥)، وأنا سيغهيرز (١٩٠٠– ١٩٨٣) ، وانغبورغ باخمان (١٩٢٦– ١٩٧٣)، وباول تسيلان (١٩٢٠– ١٩٧٠)، وحتى ساره كيرش (١٩٣٥)، التي ماتزال تنتج الى يومنا هذا:- قد نهلوا من شعر جورج تراكل، خصوصا من جهة الاسلوب التركيبي المتشابك، ومن جهة الصورة المجازية الاستعارية الجميلة، طبعا كل واحد منهم فعل ذلك على طريقته الخاصة البحتة. إن حياة جورج تراكل القصيرة، وقوة شعره وجاذبيته السحرية الجميلة، تشبه الى حد بعيد حياة وشعر طرفة بن العبد الجاهلي المبدع.

مختارات من قصائد جورج تراكل:

الضيوف

دائما تعود كآبة،
آه طراوة الروح المنعزلة
في النهاية يتوهج يوم ذهبي
بتواضع وخشوع ينحني ألم الصبور
مدوياً عذوبة وجنوناً ناعماً
أنظر! إنه النهار يبزغ
ثانيةً يعود الليل وينوح إنسان بكاءً وهو على
حافة الموت
ويتأثر مشفقاً إنسان آخر
مقشعراً ومضطرباً تحت نجوم خريفية
الرأس ينحني عميقاً كل سنة

إنسانية

إنسانية كانت واقفة أمام نار أحبولة
زوبعة طبول، جبهات حروب سوداء
خطوات عبر ضباب دماء، حديد أسود يقرع الأجراسَ
يأسُ، ليلُ في أدمغة حزينة
هنا ظلال إيفا، اصطياد ونقود حمراء
غيوم كثيفة، تشقّ الضوء، العشاءُ الأخيرُ
صمتُ لطيفُ يسكنُ في الخبز والنبيذ
وأولئك الرجال مجتمعون معا، عددهم اثنا عشر فحسب
ليلاً يصرخون في النوم تحت غصن شجرة زيتون
القديس توماس يغمس اليد في دم العشاء الأخير

ثلاثة أحلام

– ١ –

يؤلمني أنني حلمت بتساقط الأوراق
وبغابات بعيدة وبحيرات سوداء
بكلمات حزينة لها صدى غريبُ
غير أنني لم أستطع فهم معانيها
مثل تساقط الأوراق وتساقط النجوم
هكذا رأيتني ذاهبا آتياً أبداً
إنه حلمُ صدى خالد لا يموتُ
غير أنني لم أستطع فهم معانيها

- ٢ -

في روحي مرآة سوداء
صورٌ وبحارٌ لم أرها
مهجوراً، كمثل بلاد رائعة حزينة
ذائباً في الأزرق بشكل تقريبي
روحي ولدت سماء أرجوانية تقطر دماً
ملتهبة حتى القاع بشمس متهاوية جبارةٍ
ونادراً ما كانت تدب الحياة فيها من خلال
حدائق متلألئة
الأبخرة المتصاعدة من أجواء حارة خانقة

- ٣ -

ابتهاجات مميتة
وروحي منابعُ سوداء
أنتجت صور ليال هائلةٍ
متأثرة بأغان مجهولة
وأنفاس مؤلمة لقدرات أبدية
روحي ارتعشت ذكريات سوداء
كما لو أنها تجد ذاتها مرة أخرى في كل شيء
في البحار العميقة وفي الليالي
وفي أغانٍ سحيقةٍ بدون بدايةٍ أو نهايةٍ

بروفونديس

حجرات الأموات ملآنة بالليل
أبي نائم وأنا أبقى مستيقظاً
للميت وجه صارم
يلمع أبيض في ضوء الشمعة
الأزهار تفوح عطراً
والذبابة تأزُ
قلبي يتنصتُ بلا احساس ويصمتُ

الريح تدق على الباب بهدوء
حيث ينفتح برنين ناصع
وفي الخارج يهسهس حقل سنابل
والشمس تخشخش في خيمة السماء
ثمار كثيرة تتدلى من الشجرة والادغال
وعصافيرُ وأسرةٌ تموجُ في المكان
في الحقل يحصد الفلاحون الزرع
في الصمت العميق لوقت الظهيرة
أنا أضرب صليباً على ميت
وبلا صوت يضيع خطوي في الأخضر

الغجر

إنه الشوق الذي يتوهج في نظرتهم الليلية
إلى ذلك الوطن الذي يجدونه في أي مكان
هكذا يشردهم قدر محتوم مشؤوم
وحدها الكآبة تود لو تتقصى وطنهم ذاك
الغيوم في المقدمة هي التي تغير طرقهم
سربُ طيور قد يحلو لها أن ترافقهم هنا أو هناك
إلى أن تفقد آثارهم في المساء
أحياناً تحمل الريح لهم قرع أجراس الصلاة
مواضعهم تغطيها عزلةُ نجومٍ
شوقهم الملآن يجعل ألحانهم تنزف جمراً وحزناً
ويجعلها تنتحب على ذلك التشرد والألم
الموروثين
إنه لم يعد هناك أمل، نجوم بلطف تتألق وتضيء

مولوزينه

بسبب أي شيء كنت قد استيقظت؟
ولدي الحبيب، إنه لينقص الليل بعض أضواء

من ذا الذي يهمس هكذا حزيناً كما في الحلم
ولدي الحبيب
الربيع يأتي عبر المكان
آه أنظر!
وجهه كالدموع الشاحبة يزهرُ
لكنه يبقى أبداً مزدهراً ممتلئاً جداً بالثمار
كيف حرقت فمي، لماذا أبكي أنا؟
ولدي الحبيب
إنني أقبل الحياة من خلالكَ
من ذا الذي يُمسكني هكذا بقسوة؟
ومن ذا الذي ينحني لي؟
ولدي الحبيب
أنا أشبك يديَّ بيديك
إلى أين أذهب أنا فحسب؟
إنني حلمت على نحوٍ جميلٍ
ولدي الحبيب
نحن نودُ أن نذهب الى السماء
كم هذا جميل
كم هذا رائع
من ذا الذي يتسم هكذا بهدوءٍ
في الوقت الذي أصبحت عيونهم بيضاء؟
أطفئت كل الأضواءِ
وليل عميق غطى البيت بالألم والأسى ثم استراح

ولادة

جبال: سوداء، صامتة وثلوج
خمرة من الغابة تنزل الى الصيد
أوهِ، النظرات السطحلبية للتوحش
سكينة الأمهات تحت سواد أشجار التنوب
تفتحن الأيدي النائمة عندما يسطع شعاع القمر البارد
أوه، ولادة الإنسان
نشوةُ ليلية
ماء زرقاء في قاع الصخور
متنهداً ينظر إلى صورته من خلال تساقط الملائكة
وجه شاحب يستفيق من عنبر رطب
قمران يضيئان عينين متحجرتين
لإمرأة عجوزة
واأسفاه،
صراخ الأرحام بأجنحة سوداء
تمسُ غُلمان الليل النائمة
ثلج يتساقط بهدوء
من غيوم أرجوانية

لقاء

في طريق الغرباء كلانا ينظر في الآخر
وعينانا المتعبتان تتساءلان: ماذا فعلت بحياتك؟
اهدأ! اهدأ! واترك الآخرين يشكون
البرد أصبح يحيط بنا من كل جانب
الغيوم تنهمر في الأبعاد
هذا ما يجعلني أتألمن (من ألمانيا/ مثل أتأمرك من أمريكا) (المترجم)
نحن لم نعد نتساءل طويلاً ولم يعد هناك أحد يرشدنا إلى طريق الليل

درب السماء

أنا أذهب عميقا في المساء

الريح تركض معي وتغني
مسحوراً أنت من كل ضوء يسطع
آه، أشعر، من ذا الذي معك يجاهد منازعاً
صوت ميت، كنت قد أحببته
قُل: إنه لفقير ذلك القلب الأحمق
لا تنس، لا تنس ما تُكدر صفوك الروح
إن ذلك الشيء الذي سيصبح، سيكون ألمكَ

اللحن العميق

من عمق الليل كنت قد أصبحت حرا طليقاً
روحي مندهشة في الخلود
روحي تتنصت من خلال الزمان والمكان
للحن الأبدي
ليس ليلا ولا رغبةً
ليس ليلاً ولا ألماً
هذا هو لحن الأبدية
ومنذ بدأت باستراق السمع للأبدية
لم أعد أحسُ اطلاقاً لا برغبة ولا بأ لم

البحيرة الثالثة

المياه تلمع اخضراراً. أزرق
وبهدوء تتنفس أشجار السرو
المساء يرن كدقات أجراس عميقة
عندئذ ينمو العمق بشكل لا يُقاسُ
القمر يظهر ساطعاً في السماء
ويجعل الليل أزرق
مزدهراً في انعكاس ضوء الأمواج
وجهُ غامضُ بالكامل
كوجه أبي الهول
هناك يريد قلبي أن يقطر دماً

آبارُ مضيئةٌ

مرة ثانيةُ ومن جديد
مقتفية الشكوى الزرقاء
على التلال وعلى بحيرة الربيع
تتأرجح من خلالهما الظلال الميتة منذ زمن طويل
ظلال أمراء الكنيسة، نساءُ نبيلاتُ
تزدهر أزهارهن البنفسجية الرزينة
في قاع المساء يمتلئ نشوةً
أزرقُ الينبوعِ
موجةُ بلورية
هكذا بروحانية تخضرُ
هــا هــي ذي الشــحب عبر المــرات المنسيــة
للأموات تتمزق
كذلك الغيوم الذهبية عبر البحيرات

مالنخوليا

ظلالُ مزرقة.
أوه، عيونهم السوداء التي تنظر إليَّ طويلاً
مرافقة لي في طريقي
رناتُ قيثارةٍ
تصطحب معها الخريف بهدوءٍ
في الحديقة، مُذابةً في قلوبات عسلية
تتأهب للموت الرزين المكفهر
أيادٍ شبقيةٍ، تمتص من نهودٍ حمراءَ
شفاهُ متهالكةُ، وفي الظلام تغتسلُ
منزلقةً في غواية الطفل الشمس الرطيب

روح الحياة

متهاوياً الورق الناعم
بظلمة يدور
في الغابة يسكن صمته البعيد
عما قليل تتساقطُ قرية وتنحني ممتلئةً روحانيةً
فمُ الأخت يهمس في غصون سوداء
الغريب المنعزلُ سينهارُ قريباً
ربما راع على ممر مظلمٍ
يخرج حيوان من شجرة صنوبر
في هذه الأثناء تنبسط الألحان أمام الألوهية
النهرُ الأزرقُ ينسابُ جميلاً الى الأسفل
غيومُ تلوحُ في المساء
الروحُ أيضاً تصمتُ على شكل ملائكي
لوحاتُ زائلةُ تذهب الى الجوف

لحن شكوى

العشيقة التي بعيونِ أزهارٍ خضراء متخيلةً
تلعب في حديقة حضارية
أوه! ماذا يشتعل خلف الشجيرات المُلتفة
فمُ ذهبي يلمس بلذة شفتي
اللتين ترنّان كالنجوم
من خلال جدول وادي القدرون
غير أن ضباب النجوم ينخفض عبر السفوح
أرقصُ بوحشية تعلو على الوصف
أوه! شفتا عشيقتي
كشفتي شجرة الرمان
تنضجان على بلور شفتيَّ المحارتين
الصمتُ الذهبيُ للسفوح
يخفق بقوةٍ علينا

دمُ الطفل الذي اغتاله هيرودوس
يتبخر إلى أعالي السماء

خطيئة دموية

الليلُ يدورُ حول موقف قبلاتنا
أين ذلك المكان الذي فيه تهمس
من يحمل منكما الخطيئة
إنها ما تزال مهتزة
من شهوة حلوة
في طريقها إلى الهدأة
نحن نصلي: اغفري لنا يا مريم العذراء
من خلال لطفك ورحمتك
من لحاء الأزهار
تتصاعد روائح شهوانية
الخطيئة تتملقُ جباهنا الصفراء الشاحبة
الهواءُ متعب، منهك تحت أنفاس الرطوبة
نحن نحلم: اغفري لنا يا مريم العذراء
من خلال لطفك ورحمتك
إنها آبار الجباه ما تزال تهدر بقوة
وأسود يتسامقُ أبوالهول، أم خطيئتنا
نحن ننتحبُ: اغفري لنا يا مريم العذراء من
خلال لطفك ورحمتك

هناك أمام الجدار

— ١ —

هدوء الميت يحب الحديقة القديمة
الجنون الذي كان قد سكن في الحجرة الزرقاء
في المساء تظهر هدأة الشكل على النافذة
غير أنها تترك الستارة المصفرة منسدلة إلى الأسفل

سباق كؤوس اللآلئ تذكرنا بطفولتنا
ليلاً، كنا قد وجدنا قمراً أسود في الغابة
في المرآة تعزف الزرقةُ السوناتا الرقيقة
عناق طويلُ
تتزحلق ابتساماتكم من على فم ميت

- ٢ -

الليل الأزرق يشرق ناعماً على جباهنا
بخفة يمسُ أيادينا المتعفنة
عروسة عذبة
أصفر كان قد أصبح وجهنا
لآلئ قمرية
تذوب في قعر بحيرة خضراء
متحجرين ننظر الى نجمتنا
آه، الأ لَمُ! خطاة يتمشون في الحديقة

- ٣ -

بوحشية معانقة الظلال
التي تبارك ثائرةً غضب الشجرة والحيوان
بانسجام لطيف، هناك في قلب الأمواج البلورية
نعبرُ هدوء الليل
ملاكُ ورديُ
يخرج من مقابل العشاق.

حديقة الأخت

ها إنه قد اصبح الجو بارداً
كما لو أنه كان قد اصبح معدناً
ها إنه قد اصبح الجو خريفياً
في حديقة الأخت ساد السكونُ والهدوءُ
خطوتها كانت قد أصبحت بيضاء
نداء شحرور مضلل وممعدن
ها إنه قد اصبح الجو خريفياً
في حديقة الأخت ساد السكونُ والهدوءُ
ها إنها قد أصبحت ملاكاً

هذيان

الثلج الأسود الذي من السقوف يتساقطُ
أصبع أحمر يظهر في جبينك
في حجرة جرداء تغرق رائحة مقرفة
إنهم عشاقُ المرايا الميتة
الرأس يتكسرُ الى قطع ضخمة ويتأملُ
للظلال التي في المرآة رائحة مقرفة
لابتسامة باردة لعاهرة ميتة
روائح قرنفلية تبكي عليها ريح المساء

على حافة بئر قديمة

تأويل أسود للماء:
جباهُ مكسرة في فم الليل
متلهفاً في وسائد سوداء
الغلامُ ذو الظلال الزرقاء
نشوةُ القيقب، خطوات في حديقة عموميةٍ
كونسرتو حجرةٍ تخفتُ أنغامُها على سلمٍ
حلزوني
ربما قمر، يصعدُ الدرجات بخفةٍ وهدوءٍ
أصواتُ الراهبات اللطيفة في كنيسةٍ متهدمةٍ
لوحةُ بكاء السماء الزرقاءِ
تذوبُ شيئاً فشيئاً
نجومُ تتساقط على يديك النحيلة العظامِ
ربما، ردهة طويلة عبر الحجرة المهجورةِ
تكون النغم الأزرق لناي في شجرة البندقِ
بصوتٍ خافتٍ جدا.

هنس ماغنوس انسنزبيرغر

قصائد من مجموعة «كتابة المكفوفين»

ترجمة: علي مصباح*

هنس ماغنوس إنسنزبيرغر شاعر ألماني من مواليد سنة ١٩٢٩. درس الأدب والفلسفة واللغات، وأنهى دراسته بشهادة دكتوراة في الآداب سنة ١٩٥٥. اشتغل محرّرًا بإذاعة «صوت ألمانيا الجنوبيّة» وأسس مجلّة Kursbuch الثقافيّة سنة ١٩٦٥، ثمّ مجلّة Transatlantik سنة ١٩٨٠. له العديد من المجموعات الشعريّة والنصوص النقديّة والمحاولات النظريّة في الأدب والحضارة، كما ألّف العديد من المسرحيّات والمسلسلات الإذاعيّة والتلفزيونيّة، و٣ أوبرات. ترجم ونشر العديد من الأعمال الشعريّة الأجنبيّة. حصل على العديد من الجوائز الأدبيّة. سافر إلى العديد من بلدان الشرق والإتحاد السوفييتي، وأميركا (:أستاذ محاضر ١٩٦٧– ١٩٦٨)، كوبا (١٩٦٨–١٩٦٩) ونيويورك (١٩٧٤–١٩٧٥). يقيم حاليًا بمدينة ميونيخ. يعدّ هنس ماغنوس إنسنزبيرغر من أكبر شعراء ألمانيا حاليًّا ومن أبرز وجوه موجة التمرّد الستّينيّة. تنحى أشعاره منحى فلسفيًّا ظاهرها نقد اجتماعي في بعض الأحيان وعمقها تأمّل وحيرة وجوديّة.

قبضُ الرّيح

بعض الكلمات
خفيفةٌ
مثل بذار الحور
تصعد،
لولبةً في قبضة الريح،
تهوي،

تستعصي على القبض
تمضي بعيدًا
مثل بذار الحور

بعض الكلمات
ترطّب الأرض،
ربّما في زمن لاحق

تطرح ظلاً
ظلاً نحيلا فوق الأرض
وقد لا تفعل.

مملكة الظّلال

١

ألمح مكانًا هنا،
مكانًا شاغرًا بعد،
هنا في الظل.

---

* شاعر ومترجم من تونس يقيم في ألمانيا

٢

هذا الظل،
ليس للبيع هذا الظل.

٣

البحر أيضًا
قد يُسدل ظلاًّ هو الآخر،
وكذلك الزّمن.

٤

حروب الظلال
مجرّد ألعاب :
ليس هنالك من ظلّ
يحجب الشمس عن ظلّ آخر.

٥

الذي يسكن في الظل،
يستعصي على القتل.

٦

لمدّة ما
أخرج من ظلّي،
لمدّة ما.

٧

من يريد أن يرى النّور
على حقيقته
لابدّ أن ينسحبَ
ويلوذَ بالظل.

٨

ظلٌّ
أسطعَ من هذه الشمس:
ظلّ الحرّية ذو البرودة المنعشة.

٩

عندما أكون في الظلّ
تمامًا في الظلّ
يمّحي ظلّي.

١٠

في الظل،
ما يزال هناك مكان
في الظل.

صورٌ ظلالٌ

أرسم الثلج
أرسم بعناد،
أرسم عموديًّا،
بفرشاة كبيرة
فوق هذه الصفحة البيضاء
التي من ثلجٍ
أرسم الأرضَ
أرسم ظلّ الأرض،
والليلَ
لا أخلد إلى النوم،
أظلّ أرسم، طوال الليل.
الثلج ينزل
شاقوليًّا، بإصرار
فوق ما كنت أرسمه.
ظلّ شاسعٌ
يهبط
فوق صورتي التي من ظلال
داخل هذا الظلّ
أرسم

بالفرشاة الكبيرة لليل،
بإصرار،
أرسم ظلّيَ الضئيل.

أخْيلةٌ ظلالٌ

الظلالُ
تقتحم عليّ ظلّي.
حروب الأمس
حروبُ أخْيلة،
نساء الأمس
ظلالُ نساء،
والسماء سماءُ ظلالٍ
من الأمس،
ظلالٌ سنواتُ عمري.
ما كان قريبًا، حميمًا قاتلاً
فيما مضى
غدا الآن غائمًا مثل ظلّ
ورائي،
صيحاتُ الأمس وشُوَشاتٌ
همساتٌ في مأمن من الريح،
ورائي
الوجوه أطيافٌ غائمةُ الألوان.
ظلالٌ ليالٍ،
أخيلةٌ ليليّة.
أخيلةٌ–ظلالٌ كلّ أعمالي.
وأنا ظلٌّ بدوري
لظلالٍ أخرى
تتشكّل في المستقبل
لليالٍ أخرى
ووجوهٍ أخرى،
لأعمالٍ جديدة.
أخْيلةٌ–ظلالٌ كلُّ أعمالي.

حفريّات

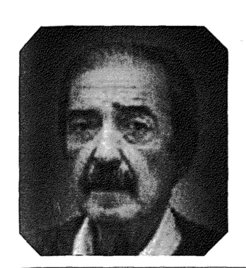
هل نحتّ التراب عن ذواتنا المغمورة
لنطرحها في النور،
أم عمّا ترانا ننبش، ننبش، ننبشُ
داخل هذه المغارة ؟
يدٌ هنا، فقَرةٌ هناك،
وبين الحين والآخر، فُتاتة، شقفةٌ
لجمجمة عتيقة لنا
شرخناها بأيدينا.
بلا كلل ولا ملل
ننكش الأرض
عن المحتوى الذي يرقد في الحفير:
أسنان قارت،
مومياء، قبور جماعيّة.
أحدث الأدوات الحجريّة ؛ من كلّ صنف !
لا يد لأيّ قرد في الأمر،
بل هو الإنسان
معجزة الكون، ذاك الأحفورة الأركيولوجيّة.
في أوعية بلوريّة توضع كلها لتأخذ طريقها إلى
المتحف المحلّي،
مع ملصّقات صغيرة مصبوغة بالحبر الأحمر،
كيما يتسنّى لكلّ طفل أن يعرف
من نحن.
معارفنا تنمو
من عصر جليديّ إلى آخر.

طبقات أرضيّة، شفرات اللاوعي المتراسبة :
ولكلّ حلقته المفقودة
إن نحن في مأمن هنا ؟
أم أنّنا سنبلغ الحضيض
أنقاضًا مدكوكة دكًّا،
ونجد نهايتنا هنا ؟
أم ترانا منحدرين أكثر إلى الأسفل ؟
ليس هناك من عنبر معتّم بما فيه الكفاية،
على الدوام نظلّ نرتطم بأشباهنا .
سَواءٌ أحَتَثنا التراب عن أنفسنا،
أو ردمنا أنفسنا،
أو وارينا التراب من تحتنا
الأحياءَ والأمواتَ معًا.
لا نشكو من شيء.
لدينا ما يشغلنا.
نحن شباع.
إنّنا نأكل.
العشب ينمو،
والدخل القوميّ،
وأظافر الأصابع،
والماضي.
الشوارع مقفرة.
النهايات محكَمة.
صفّارات الإنذار صامتة.
وكلّ شيء يمضي.
الأموات قد ختموا وصاياهم.
المطر كفّ عن النزول
والحرب لم تعلَن بعد.
لا داعي إلى السرعة.
نأكل العشب.
نأكل الدخل القوميّ.
نأكل أظافر الأصابع.
نأكل الماضي.
ليس لدينا ما نخفيه.
ليس لدينا ما نفوّته.
ليس لدينا ما نقوله.
إنّنا نملك.
الساعة معدّلة.
العلاقات مضبوطة.
الصحون مجلاّة.
والباص الأخير يمر.
إنّه خاو.
لا نشكو من شيء.
فماذا ننتظر إذنْ ؟

وقت فراغ

حصّادة العشب، في يوم الأحد
تقطع رأس الثواني
والعشب.
العشب ينمو
فوق العشب الميّت
الذي نما فوق الأموات.
ترى من يسمع ذلك !
الحصّادة تدوي،
تغطّي بدويّها
على صراخ العشب.
وقت الفراغ يسمّن نفسه.
ونحن نعضّ بصبر
على العشب الطري.





ترجمة واعداد يعقوب المحرقي*

الشاعـر

«حتى بمحيط من المياه لن تغسل بقعة واحدة من دم الفكر »*

عبر الزمن تدوي صرخة لوتريامون، كم من دماء سالت، وكم من محيط لونته جثث الضحايا نحن في ١٩٧٦ شاعر يهرب من احذية العسكر وسجونهم باحثا عن ظل شجرة يكمل فيها قصيدته الاخيرة. ففي ذات العام اقتيد ابن الشاعر الشاب وزوجته الحامل الى معسكر الموت «اوتو مونيروس اورلتي».

وفي برميل اسمنت في بلد غريب - الاوروغواي - وجدت جثته، ثقب غائر في الرقبة.

الزوجة الحامل اختفت. مرت سنوات قبل ان يعرف الشاعر باغتيالها. اما مولودها الذي خرج من ظلام الى آخرفسيصبح وعلى امتداد سنوات قضية الشاعر الاولى، وسينضم اليه مئات الكتاب عبر العالم، كما سينضم هو الى أهالي عشرات الآلاف من (المفقودين) حيث تجاوز عدد الاطفال فقط الاربعمائة خلال السنوات السوداء (١٩٧٦ - ١٩٨٣) التي شهدتها الارجنتين بعدالتها المجروحة والتي يقول عنها الكاتب ادواردو غاليانو بان نسبها الى العسكر كنسب الموسيقى العسكرية للموسيقى.

كرس الشاعر أربعا وعشرين سنة من حياته في البحث وبين اروقة المحاكم . وانكشف الجزء الخفي من الحقيقة، وتم لقاء الشاعر بحفيدته البالغة الرابعة والعشرين عاما.

عن هذا الشاعر الذي يعد من الاصوات المعاصرة الاكثر حضورا بين شعراء امريكا اللاتينية، اردنا هذا الملف لانه كما يقول ادواردو غاليانو : صوت يغني، يدفع الآخرين الى الغناء، يروي النضالات والكرامة، يمنح ايمانا بان الربيع يأتي من الشك. احساس بالحرية عضدته جدران السجن، يحتفي بالحياة وهو واقف في فوضاها.

ولد الشاعر في بونيس ايريس سنة ١٩٣٠. وهرب على اثر تهديدات الديكتاتورية العسكرية باغتياله في ١٩٧٦. بقي في المنفى حتى ١٩٨٩. يقيم حاليا في المكسيك.

ترجمت قصائده الى العديد من اللغات. ولحن بعضها خوان سدرون.

---

* شاعر ومترجم من البحرين

الرسائل :

تؤرخ الرسائل التي كتبها الشاعر وتلك التي بعث بها الآخرون حقبة من عذاباته. وهي ايضا جزء من تاريخ البحث عن حقيقة تكالبت على اخفائها قوى كثيرة :

« رسالة مفتوحة الى حفيدي »

كتبها الشاعر في ١٩٩٥، جاهلا ان حفيده او حفيدته قد ولد/ ولدت في الاوروغواي.

خلال ستة اشهر ستبلغ التاسعة عشرة من العمر. قد تكون ولدت ذات يوم من اكتوبر ١٩٧٦ في احد مراكز الاعتقال. بعد او قبل مولدك وفي ذات الشهر اغتيل ابوك برصاصة في رقبته وبمسافة تقل عن نصف متر. لقد كان اعزل. وكان قتلته كوماندوز من الجيش. وربما يكون ذات الكوماندوز التي اختطفته وامك في ٢٤ اغسطس في بيونس ايريس واقتادوهما الى مركز الاعتقال.

محاصر انا بأفكار متضاربة، فمن جهة اجد انه من المقزز ان تنادي بأبيك عسكريا او شرطيا قام باختطافك، او صديقا لقتلة ابيك، ومن جهة اخرى ارغب في ان يكون في البيت الذي توجد فيه - ومهما يكن - قوم يحسنون تربيتك وتعليمك ويحيطونك بالحب. ولكنني رغم ذلك لم اكف عن التفكير بان هناك ثغرة اوخللا في هذا الحب. ليس لكون والديك اليوم بوالدين بايولوجيين - كما يقال - ولكن لان لديهم وعيا محددا عن تاريخك وكيف سلبوا هذا التاريخ وزوروه. اتخيل انهم كذبوا عليك كثيرا.

كنت منشغلا بحقيقة احتمالك لمعاناة جرحين، ما يشبه

ضربة الفأس في نسيج ذاتك وهي في طور التكوين. ولكنك الآن ناضج وتستطيع ادراك من أنت، وتقرر تاليا ماذا ستصنع بما كنت.
الجدات هناك، بفصائل دمهن التي تستطيع علميا وبدقة تحديد اصل الاطفال المفقودين.
إنك تبلغ الآن تقريبا عمر والديك عندما اغتيلا. وستكبرهما قريبا. سيكون عمرهما في العشرين والى الابد. لقد حلموا دائما بك وبعالم قابل لمعيشتك. احببت محادثتك عنهم، وبان تحدثني عن نفسك. لأتعرف على ابني فيك. ولتتعرف على ما في من ابيك. فنحن الاثنان يتامى ابيك.
لإصلاح - وبطريقة ما - الانقطاع العنيف او هذا الصمت الذي ارتكبته الديكتاتورية العسكرية ضد جسد عائلتي.. لأعطيك تاريخك، وليس لإبعادك عما لا تريد الابتعاد عنه، فانت ناضج الآن كما قلت.

(خوان جلمان ١٢ ابريل ١٩٩٥)

مقطع من رسالة خوسيه ساراماغو الى رئيس الاوروغواي صحيفة « الجمهورية » مونتفيديو ٢٢/ ١٠/ ١٩٩٩
انتمي الى هذا العالم مثلما انتمي الى القرية التي ولدت فيها. حائز على جائزة نوبل للآداب،
ولكنني لا اكتب اليك بصفتي هذه. ولست متأكدا بان سبب مخاطبتي لرئيس جمهورية الاوروغواي هو كوني كاتبا.
اتمنى ان تقرأ رسالتي لانها تحوي كلمات من رجل الى رجل. من المؤكد انني كاتب وحائز على جائزة نوبل. ولكن هذا يأتي في الدرجة الثانية. ولا اقول ذلك بتواضع، اقوله لأن مشاعر الانسانية لا تستطيع المقاومة والبقاء إلا لدى بني البشر (وللاسف ليس لديهم جميعا) ان هذه المشاعر هو مايقود هذه الكلمات.
هذا ما اطلبه، انا الكاتب البرتغالي من الدكتور خوليو ماري سانغنيتي (ساعد خوان جلمان، ساعد العدالة، ساعد الاموات، المعذبين والمحتجزين بمساعدة الاحياء الذين يبكونهم ويبحثون عنهم، ساعد نفسك بنفسك، ساعد ضميرك، ساعد الحفيد المفقود الذي ليس حفيدك، ولكنه قد يصبح)
ليس لدي شيء آخر اطلبك اياه، ياسيادة الرئيس، لانني اطلب كل شيء.

من رسالة القائد ماركوس زعيم الشياباس - المكسيك يناير ٢٠٠٠

قرأت رسالتك الموجهة لحكومة الاوروغواي وردك على جوابهم في (لاجورنادا). قرأتها وفهمت لماذا سقط هذا الجنرال الارجنتيني. انني متأكد بانه لم يتخيل ابدا بان يواجه يوما ما شاعرا. وما هو اسوأ شاعر مغفل. لأنك شاعر (حتى لو تنكرت في شخصية صحفي) وانت مغفل الآن لانهم هكذا يدعون اولئك الذين يرفضون الاستسلام والخنوع.

القصائد :

حالة حصار

أوامر، أحذية، قضبان
في الخارج الصباح في ديمومته
في الداخل الحب الكبير
ما يزال يتحرك، يفز واقفا
الأمل طفل غير شرعي، بريء
يوزع المنشورات، يدوس على الظل.

السارق

في الليلة الهادئة المعتمة
منفلتا من كل حضور، حضور بشري أو حيواني
مجتنبا الضجيج، سارقا بخفة
نار الكلام و كلام النار
له، للجميع، للحب الذي لن يعرفه بتاتا
والرماد البارد يعاقب يديه.

أوراق

مليئة بالاشارات وبالشجر
تعبر الليل كالنار او كالنهر
تتسلق الصمت والذاكرة
لا تنتهي كالحدث
خلقها، سيرتها، أنا يقينها.

قصائد من « الغامض المتفتح »

بالكلام ستعرفني
كل الانهيارات، الآلام، النسيان
الظل، الجسد، الذاكرة

السياسة، النار، شمس العصافير
الاقلام الاشد عنفا، الكواكب
التوبة قرب البحر
الوجوه، الهيجان، الحنان
احيانا بالكاد ما يطل بصيصها
تنسى، تحرق، تهزأ، تلتمع
تسيس، تشمس، تبكي، تتوب وتلوذ بذاكرتها
الامواج
تنظر الى وجوهها، تتموج، تفيض حنانا
تبحث عن ذاتها، تقوم حين تسقط
تموت كسائل و تولد كسائل
تتصادم، هي سبب للغموض
تتململ، يسيل لعابها، تأكل ذاتها، تتشرب
تمطر في داخلها وعلى النوافذ
ترى ذلها آتيا يجري بين أذرعهم
تنتهي بالارتماء في الكلام كالاموات
او كالاحياء وهم يتحولون، تطرف اعينهم
اصرار في الصوت، مأخوذون بالصوت
يجولون العالم، انسانيا لاينتمون الى اي
كوكب، الى البحار
كما التائبون، كالنسيان
جحيم آلام او سياسات
ظل عتمة الجسد، عصافير هذا الوجه
الانهيار والذاكرة المتموجة.

الرفقة الجميلة

غالبا ما يحدث ويعبث نسر كاسر باحشائي، دون ان يلتهمها، غالبا ما يحبها او يمزقها، يمنح النهار لوجوهي النهائية. أنظُر اليها... يقول لي: أنظُر ما تأكل ايها الحيوان.. يقول لي النسر الجميل.

حيوان غامض

اتقاسم وحيوان غامض المنزل
ما افعله نهارا يأكله ليلا
ما افعله ليلا يأكله نهارا
شيء وحيد ينأى عن أكله : ذاكرتي
باصرار يجس أدنى هفواتي ومخاوفي
لا أدعه ينام،
أنا حيوانه الغامض.
....
حب يخبو.. هل ينتهي ؟
أيبدأ ؟ ياله من خبر.
أما تزال الشيخوخة في انتظاره ؟
يالها من بارقة، حب ـ ذاكرة ذاته ـ ينحني
طوعا على ذاته
ناهشا منها
اي ظل عجوز سيمتص عنقه ؟ آه.. الطاعون
زار بلادي
هاجم اعضاءها
غريب كالريح

الأمريكان الجنوبيون

هل غادر عبر الريح
أم هو من حيل الحنجور الاخضر ؟
أغادر ايزيدور دوكاس دو لوتريامون
عبر الريح ام كان :
من حيل الحنجور الاخضر
ايزيدور الحب الآخر
آكل الوجوه العفنة
الكآبات واليأس
الآلام البيضاء والغضب الحزين
مستنفرا شجاعته

مستبدلا البؤس
بوميض او آخر

* * *

الامريكي الجنوبي الرائع
بطحالب في فمه
من اين يجيء بهذا الألق ؟
وجدها في الوجوه العفنة
حزن، كآبات
آلام بيضاء وغضب حزين
تمس قلبه
تعفنه ـ كما يقال ـ
تسلمه لليأس والحزن
رأيناه كطائر صغير
في زاوية « كانيلون و بول ميش »
يسرح الحزن
كخطيبة نقية
تخبئ الاغتصابات
التي داهمت الحي

* * *

« آه.. ايتها الخطيبة الرقيقة » يخاطبها
مستندة على ذراعيه
المفتوحتين ، وكبحر يخرج
من نظراته ، فمه
قبضتيه وعنقه
« لنر.. كيف تموتين يا جميلتي »
يخاطبها
حين يحبها ـ في باريس ـ يجردها من سلاحها
كعيد ونار
بالامس ما تني تدوي
في غرفة بحي « بواسونيير »
تنضح بالعرق الامريكي

* * *

ايا.. دوكاس لوتريامون
ايها المونتي فيدي ايا... ايا
او فيد اوو مونت... لموتك
كما لكرة ذهبية
سعيرا مستلا
الحزن ضُرب عنقه
الغضب خبا
ذهب عبر الريح ـ هذه المرة فقط ـ
حيث مات ايزيدور دوكاس
او كمطر حب آخر
بلل «نوتر دام »
الكومونة المسلحة والحبيبة
بالجمال الطالع
من حنجوره الاخضر المتعفن

* * *

في السابع والستين وتسعمائة بعد الألف
في وادي الببغاوات الصغير
سمعنا طيرانه الوشيك
او كما بدى يدوي
مواجها الغابة المثقوبة،
كآبات البلاد،
الاحزان المهولة،
وكان من سقط الآخر
لهذه المرة فقط
حيث كان دوكاس مستريحا
في مخيم الظلال .

هوامش

* ايزيدور دوكاس كونت دو لوتريامون (١٨٤٦ ـ ١٨٧٠) شاعر فرنسي.
ـ ولد في مونتي فيدو ـ الاوروغواي.
ـ ١٨٥٩ ابتعث للدراسة في فرنسا.
ـ اختفى لمدة عامين منذ ١٨٦٥
ـ من مؤلفاته : عطر الروح. اغاني مالدرور. شعر ١. شعر ٢.

تحت ظلال التاج

بشيـــر البكـــــر★

إلى «صاموئيل شمعون» بعيداً

لا تقل إنك تنادم الـ(BORDEAUX) بوفاء،
لانه يهبط بسلام سلالم روحك،
ويصعد أدراج الرأس دون مشقة،
ليأخذك إلى «الحبانية»* في العشيات،
حين تفرغ من مقارعة طواحين الليل في لندن
وما وراء البحار.

لا تحاول جاهدا اقناعي،
أن سنوات الرحيل وتبديل المدن ومشاكسة
النساء،

والافلاس،
لم تزرع فيك سوى النباهة الارستقراطية
لا جود الخمور والسجائر،
والزمن الذي كنت تحن اليه، ثم صار اخيرا
تحت قدميك،
تذرعه دون حساب، ولا تلوي على سفر.
لا شك انك تتذكر في صباحات باريسية
كثيرة،
كان الشحاذون من طبقة سكان مداخل
العمارات في الدائرة الخامسة،
يهرعون نحوك،
أنت الذي أمضى ليلته الفائتة،
يصارع البرد تحت جسر «ميرابو»،
حيث يسيل «السين» نحو صوت «ليو
فيري» الداكن، العميق،
صادحا بآلام «غيوم أبولينير» التي طواها
النسيان.
لن اصدق استغراقك الطويل قرب زجاجة
«(JEMESON)»،
فرغت منها تواً، كنت قد بدأت تلاطفها في
الظهيرة الخريفية،
واذ يَحُلّ المساء، شاحباً في ضواحي لندن،
في «ايلينغ» حيث تعيش قرب منتجعات
الطيور،
الى جوار قط ونحلة،
ليس بعيداً عن ارواح اصدقاء قدامى،
سافروا في الحروب والمناسبات غير السعيدة،
لم تبق قطرة واحدة تصلح زاداً،
لاستقبال ليلك الطويل الذي يقطعه رنين
هاتف
يأتي من أعماقك البعيدة، ولا يصل.

★ شاعر وكاتب من سوريا يقيم في باريس

هناك فخ وراء كل زجاجة.
ثمة ما هو أبعد من نشوة انسياب السائل
الروحي الاصفر
فوق حبات الثلج،
ليصعد مترنحا إلى أقبية البهجة.
من غير المؤكد، ان كأسا واحدة تجعل الحياة
أكثر مرحاً،
وتطلق نايات الغناء.
تطرد الضجر، وتمحو تجاعيد الشقاء،

لا أحد يدري،
ربما كان الأمر على هذ النحو، أو على نحو
آخر.
مستمعاً، الى هواجسك الكثيرة، ونحن
نترجل في باريس،
من بار الى آخر،
حيث ودعتك والناس نيام، غافلون عن
السكارى ويتامى آخر الليل.
أنت ذلك الأسير الآشوري العاشق،
بين مزاولة الكحول وثرثرة المكان،
في دبلن أو استوكهولم، لا فرق،
ثمة ما هو أبعد من النوم تحت بريق النجوم،
والخلود الشقي لكأس الظهيرة،
أعرف طرقات أكثر سرية،
ونهايات أبعد تتوقد على مدى الوقت،
هنا في مكان قريب،
«يعرف الموتى وحدهم طعم الحياة»** ،
كما لو أنها سوف ترحل غداً.

* * *

هناك في غيابنا تسير الحياة، كما هي العادة،
هنيئاً للنبيذ الأبيض،
البراميل الفارغة من آخر القطرات، غادرها
الزوار،
ماذا فعلنا لنهبط صوب الكروم،
ننام في ظلها آخر الليل، عراة من الصفصاف
والنخيل؛
تحت الوسائد القديمة،
في شظايا المنامات،
نساء لهن رنين اماسي البحر.
هناك غيابنا لا يراه احد،
لا يمر قرب نوافذ الآخرين،
حين تسقط أوراق الخريف،
يهوي في أماكن خاصة كثيرة،
عائداً إلى اشعة الشمس الاولى،
التي حدّقنا بها، خلف الكلمات.

هناك تنشأ التفاصيل،
تسقط الأمكنة والأوقات،
خارج الامل.
كل ما هو أعلى يزول،
العناق، الحنان المسروق من سيدة عابرة،

حتى الذروة التي تبلغها في الصباح الباكر،
وما بعد الظهيرة الباردة.
الغرام العابر،
الذي يحفر جروحاً بيضاء صامتة.
ليالي الحب المهدور،
التشرد المسن
كانت الايام تتوالى في دفتر البهجات
السعيدة،
كان هذا ما كان.
ربما فتح الآتي مسرات أخرى،
هنا بين شعوب المستعمرات القديمة،
بعيداً عن حراس الظلام،
تسير في هذا الربيع الطلق من ماركات
الكحول،
والنساء الفارهات، ذوات الشأن،
الشقراوات، العاطفيات ليلاً على صدى
الكأس الأخيرة
حين يستيقظ الحصان.

قَدَمَاكَ تمضيان من رصيف لآخر،
لا تلوي على أحد،
تطارد طيورك الخاصة.

* * *

لم تقل لي على عجل،
سوف نمضي، لنلحق ببلاد آخرى.

نشرب نخب الهروب على موائد الروم،
ونقطف من ثمار النساء.
نطل من السفح،
لنرى القرى البعيدة، الثلج أبيض،
والشمس في الأفق تزجي الحقول،
غاربة في هدير مضخات الماء.
أرضُ الشعر وحرائق الكتب
شرق الانبياء والدم والسلالات،
سلاماً للسفن الآتية من مرافئ بعيدة،
للصيف الأخير في عروس البحر،
لَكِ، الواقفة في الأمكنة والتواريخ.

* * *

تحت ظلال التاج
سر وئيداً،
حين تلقي التحية
على «بيتس»
وتدوس قدماك
تراب الأرض العظيمة.

* الحبانية من ضواحي بغداد، قاعدة عسكرية بريطانية سابقاً.

** ستانلي كوبريك.

قصائد المتيّم

محمد علي شمس الدين*

١ - أعذاري فيك

أعذاري فيك
ونحوك سكري فيك
فغضّ الطرف قليلاً
عن نزقي
أنبيك وصلْت
وحين نظرتُ إليك
وجدتُ فراشة ضوء محترقة
فلزمت الباب
فمتى يُفتح لي؟
ومتى ومتى ومتى آه اطردْني إن شئت
لأبقى أدنى منك
أو اقبلني
فأراكْ.

٢ - في أعالي الشراب

الثمالة كأسي
أنا
حينما أرغب في أن أراكْ
لا أعتلي جبلا عاليا
ولكنني
أضمُك لي
في أعالي الشرابْ.

٣ - أعذار

أعذر أحياناً
عربدة المتهتّك والسكرانْ

٤ - طريق الموسيقى

غيّرْ
يا ضارب أوتار العود
طريق الموسيقى
نحو الغزلِ
فأنا
أعرفُ من أيّ بلادٍ
يأتي صوت الريح
وبأي الأشجار السوداء
يلوذ غراب الموت.

٥ - شراب مرّ

أصرع نفسي
بشرابٍ مرّ
فأنا
لا آمن مكر الفلك الدوّار
ومكر الجار

* شاعر وناقد من لبنان

ومكر صديقي
والصحراء
طوّفت بها
لم تسعفني بسحابه
والغابة
وحش أخضر
وطريقي
في الشارع
أو في البرّية
شرك للحرّية
فلماذا
لا أقتل نفسي يا مولاي
ليكون دمي مأواي؟

٦ - فتوى المخمور

أفتى المخمور
بأن الخمر محرّمة
عجبٌ
هل يُفتي مخمور في الخمرة؟

٧ - طريقي في العشق

وطريقي في العشق
مباح فيه
الفوضى

٨ - غيّر

غيّر
يا ضارب أوتار العود
طريق الموسيقى
نحو الفوضى

٩ - تحت السماء

تحت السماء
رأيت أشياء تتثنّى
وتصفق للقابع في المحراب/ حبيبي
بلهاء
ومجذوبون له
وكذا عيناي له
وتهيمان به
فإذا جرتا بالدمع
تكوّن من فيضهما النهران
وأضحى في الأرض الطوفانْ
- ليعمّ خرابُ
في العمرانْ
وتسود الوحشةُ
فوق الماء -
يتصدع قلبي
حين يميل
بقامته الهيفاء
فأحمل زادي
وعصاي
وأرحل نحو مفاتنه
وألوذ هناك
بزاويةٍ

لا يبصرها أحد
إلاّ وتعجّب من أمري
وأشار وقال: هو الولهان
أشرب كأسي طافحةً
وأحدّق في طلعة من أهواه/ حبيبي

١٠- أبصر

بعيونٍ
في دائرةٍ
سوداء
أبصر
ما لا يبصره غيري

١١ - أحطم نفسي على ذكر عينيك

سريعاً
كريح الشمالْ
سأحمل قلبي
إلى عتبات الحبيبْ
ليمشي عليه
إذا وطئت قدماه التراب
ليمشي عليّ
أحطّم نفسي
على ذكر عينيه
لكنني
سأجعل هذا البناء القديم لنا
محكماً
فأين النسيمْ؟
وما يجعل القلب هشاً
وما يجعل النفس فارغةً ككنيسة
هبوبُ الريحْ
وبعض النباحْ.

١٢ - غيّر

غيّر يا ضارب أوتار العود
طريق الموسيقى
نحو الظلمات

١٣ - المهجور

لم يبق ليومي نور
إلا من طلعة خديك
وشمسها السوداء
وغداة خيالك ينأى عن نظري
أبكي
كيتيمٍ
في ركن مهجور
وافتْ مني اللحظة
لحظة هذا الجسد المقهورْ
هذا الجسد المكسور
فلماذا أهرقُ فيك دماً
ولماذا
لا تضحك لا
تبكي لا ....
في صمتك
في

هذا الركن المهجور؟
ولماذا
أنت جدار
وأنا
كالطيف أدور؟

١٤ - وصول الملك المنصور

قالوا:
وصل الملك المنصور
برايته الخفاقةْ
وصلتْ بشرى الفتح
إلى الفلك السائر
وإلى الشمس الدوارة
قالوا:
وصل العدلُ
إلى غوث الضعفاء
ونجا من قاع البئر
الغارق فيها
قالوا:
وصل المهديّ
فأشرق وجه الظلمات
واتقدت من حولي
نار العالم
لكنيّ
ما زلت أفكر
في أن أقتل نفسي
بشراب مرّ
وأحدّق في كأسي
بجنون المتهتك والسكران
وأحاول أن أتبع صوت الموسيقى
وهي تلوذ بأشجار غراب الموت
وأربّي في الغابة
وحشي الأخضرْ
وألاقي في شرك الحرية
خوف البشرية
وأنا
ما زلت أغالبُ
مكر الفلك الدوّار

ومكر الجار
ومكر صديقي
فلماذا
وصل الملك المنصور
لقطع طريقي؟...
وطريقي في العشق
مباح فيه الفوضى...
وطريقي فيه
وسكري منه
ومحياي له
ومماتي فيه
يغضّ الطرف قليلاً عن نزقي
ويقدر نزوة أحوالي.

قصائد

محمد الغزي*

الحكمة

سألقي عن كاهلي كل الحكم
وأمضي إلى البحر
أرى إلى الجبل يرتجفُ تحت هزيم الرعْد
وإلى الأسماك
تتلوى في مناقير عُقبان الماء.

البئر

احتفظي بأصواتنا أيتها البئرُ
فنحنُ سنسترجعُها
حين يعود الرعاةُ
ويكتمل القمر.

الأصداف

في أصداف الكلمات
أسمع هدير السلالة

كالخفاش

كان كالخفاش

يهتدي بالظلام
ليدرك الينابيع القصية
فإذا ما انبلج الفجرُ
عشيت عيناهُ
وأضاع الطريق.

سأستدرج

سأستدرجُ الأسماك
إلى بحور الشعراء.

الخيول

الخيولُ وحدها
تعرفُ سرّ أحزاننا
في حفْل هذا الربيع.

الليل

الليل صباحُ الخفافيش.

السماء

كلما ألقيتُ شباكي
في زرقة السماء العميقة
عدتُ بسلال ملأى
وغنائم كثيرة.

وراء الحديقة

وراء الحديقة
ثمة بئرُ طفُولتنا
قُلتُ أمضي إليها
فربّما ظفرتُ بوجوه لذاتي
لا تزال راجفة فوق الماء.

لا

لا غراب إدغار ألان بو
لا ذئب ذي الرمة

* شاعر وأكاديمي من تونس

لا نساء العهد القديم.

الذوبان

مثل الذوبان
سنهتدي بالشمّ
إلى أرض لوبيا البعيدة.

الطريق

لن أضلّ الطريق
بهذا الظّلام
فثمة ضوء الحباحب
يقود خُطاي.

كلما

كلما أضعْتُ الطريق
اهتديتُ بأعْمى المعرة

لا شيء

لا شيء سوى الأمطار
تنسجُ للأشجار العارية
أثواباً من ماء.

الشاعر

ما زال هذا الأكمهُ
يمضي عبر دروب العالم
مهتدياً بعصا الكلمات..

آدم

بينما كان آدم يهبطُ من الجنّة
ويمضي صوب الأرض البعيدة
كانت الملائكة تردِدُ
- يا لهذا المكان المسكين
لن يعرف البهجة بعد اليوم
ولن تفيض روحهُ غبطة
محزونا سوف يحيا
ومحزونا سوف يموت
والذي رآهُ في السماء
سوف يسكنُ الروح منهُ
فلن يسعفهُ النسيان...
قالت الملائكة تلك الكلمات
ثم أخلدتْ إلى نومها الذهبي
بينما مضى آدم متعثرا في مسالك الأرض البعيدة
منحنياً على نفسه كالقوس...
وبعد يومٍ
أو ربما يومين أو ثلاثة
كانت جلبةُ على الأرض
فاستفاقت الملائكة من نومها
وحدّقت في الأرض
فرأت آدم يسكنُ الى حوّاء
وقد اشتعلت جوارحهُ بهجة، وامتلأت روحه رغبةً
فأدركت عندئذ
أنه استبدل جنّة بجنّة
ونعيماً بآخر
ومنذُ ذلك الحين...
لم تكف الملائكة عن التحديق في الأرض.

وصية أخيرة

فاروق سلّوم*

مثلما نرث الوعر. والحجر الصعب والممرات
مثلما ننام. في صحوة الأسئلة،
غفلة نولد دون أن نقرر
وراثة الأسماء واللقى
هكذا مكرهين على قدر الشائعات
على لمحة من شرفة الأسى
يستدرجُنا الصفيرْ
الى حجرة الفريسة
نحن الذين ابتكرنا كتاب الأسئلة
ومضينا نكتب الأمل
نكتبه بلغة الديناصور الأخير
وهو يموءُ وحيداً
أيتها الأسئلة المبجّلة
من اين نبدأ السلالة
هذه القبيلة وهي تصلي عند ظل الخرافة
وتلك مراسيم أسمائنا، وقرانا،
وسجلاتنا العثمانية الباهرة..
انني أقرر أن يكون لكم الخراب بأجمعه..
والظلال التي يرسمها التراب والحجارة..
انهم يدرجون البلاد على سُلّم القتل
وهم يدرجون الصفات والأيام..
والحوادث الجليلة
وانني أقرر ان يرتقي الرجال خيولهم
.. ان يجردوا سيوفهم..
ولتمضي الأيام الى حتوفها..
ويقتل الماء في صفائه
.. ثم يوم آخر، سيكون في سجلاتنا..

مانزال نعود اليها.. سنقرر..
نقرر طبيعة اليوم.. الذي نُعيد قراءتها
انني أمنح أصدقائي..
أولئك الذين اختاروا الطريق
باتجاه الثلج والمدن المنظمة حد الموت
أمنحهم كل أملاكي المدرجة،
في اللغة اليتيمة،
والقصائد المؤجلة
والحريات البائدة..
و((موسوعة العذاب))..
وتواريخ الاحتلال..
والخطابات.. والجماهير والاذاعة
وتواريخ الاستعراض، ومناسبات البكاء
.. ومناسبات التصفيق في القاعات المغلقة
.. التصفيق الذي أُحرم استخدامه الا لهم
فثمة مناسبات قادمة تستحق التصفيق
أقرر أن يكون لهم ذلك الامتياز الوطني
.. ها أنا أمنحهم حرية البلاد.. وارسمها
وأعلامها، وسجلاتها.. وقوائم
الماء والكهرباء.. والدواء المستحقة الدفع
.. أمنحكم ما تبقى من حسابات
الأهل، في البنوك.. والجمعيات الانسانية
أمنحكم فرصة القتل، بحرية موعودة
.. فاكهة الحقوق، والانسان..
فاكهة الخلاص نحو قدر السنوات.

* شاعر من العراق

يحدث في النّسيان

علي المقري★

جثة النصر

يهتكون النّسيان
بحثوا عنه في الهيبة،
صرخ أقل من رصاصة:
- أنا لستُ قميص الشعب،
أو حذاء الدولة.
لكنهم تحدّثوا عن تفاصيله،
كأنّه جثّة النصر.
كأنه ليس هو
كأنه كانهم
كأنه كان

نسينا الكلام

جئنا على حرب، في ليل يتراكم فوق بعضه الذي هو نحن قطعنا الأسفلت، ومضينا في طريق سيّل خطواتنا الى جهات تسطع بالعتمة وهي تحترق بحطب الأوهام وزيت العادة.
نمشي حيث لا نمشي
كأننا عرفنا الحرب أوّل مرة
أو عدنا من موت توغّل في أصواتنا
نحن الذين كنا قد نسينا الكلام
نتحدث بصمت صافر(١)
كي لا نتّهم بالصمت أو بالكلام.

صرت أشبه الذي هو أنا في المرآة

أنا الذي هو كنت في المرآة
لم أكن أنا الذي كنت هو خارجها.

استسلمت للمرآة،
أنا الذي هو في خارجها
هو الذي أنا في داخلها.

صرت أشبه الذي هو انا.

ثم قال

جاء قبل أن يحدث ما حدث
وكان يظنّه ألا يحدث.
ما حدث حدث في حضوره
أحداث كثيرة، قال، قد حدثت من قبل
لكن ما حدث هذه المرّة، لم يكن قد حدث
لقد حدث في حضوره.

ثم قال:
هكذا، حدث ما حدث...
حدث ما حدث لان هناك من تذكّر ما لم يحدث
... ...
... ...
... ...
... ...
ما لم يحدث كان يحدث في النسيان

أنام بدون عكّاز

★ شاعر من اليمن

أنام في النّهار
أصحو في الليل
أنام في الصحو
أصحو في النوم.
هكذا، أكسر الأزمنة من عضدها
أكسر حاجتك إليّ،
حاجتي إليك،
لنبلك العالي،
وانضباطك الرفيع.
أكسر النهار من ساقه
وأنام بدون عكاز الغد

كأنّكِ وحدي

ستكتشفين غداً أن الظل الذي كان يتبعك
لم يكن ظلك بل هو ظلي. وسأكتشف أنا أن
التي كانت
تمشي إلى جواره لم تكن أنت.

كأنني وحدك في الترقب
كأنك وحدي في الغياب

ربما في حياة أخرى،
لن نغلق فيها أيامنا على فزع
أو نفتحها في ارتباك،
ستصبح أوهامنا عارية منا
وحيث ابتعدنا سنجدنا

حينها، ربما، نبكي
أو نضحك
نندم
أو نغني
... ...
... ...
... ...
... ...
ما الفائدة؟

دروس خصوصية في الحرّية

- ١ -
ليست الحرية أن تقول كل ما تعتقد أنه حقيقة
بل وتقول أيضا كل ما تعتقد أنه كذب

الحرية ليست في أن تدافع عن ما قلته
بل وفي إنكار وتكذيب ما قلته أيضاً

ليست الحرية أن تقول ما لا تعلم
بل وأن لا تقول ما تعلم
- ٢ -
لا تنتهي حريتك حين تبدأ حرية الآخرين
بل يصبح لها معنى

المعنى حرية مجاورة
- ٣ -
الحرية ليست كما قيل لا تشترى بالذهب
بل وتشترى أيضاً بالفضة والبرونز، والحديد
فإذا لم تستطع أن تبيع حريتك
أو ترهنها، على الأقل
فحريتك ليس لها قيمة
وبالتالي أنت لست حراً
- ٤ -
الحرية ليست في أن يحاسبك الآخرون أو
تحاسبهم

بل هي أيضاً في رفضك لعقابهم أو رفضهم لعقابك.
وهي إذ لا تحميك من العقاب،
فإنها لا تمنع عقابك للآخرين أيضاً

- ٥ -

ليست الحرية الزائدة عن حجمها هي التي لا تطاق،
بل اختراقها هذا الحد كهدف

الحرية لا تخترق ولا تهدف
إن تهدف أو تخترق،
هي حرية مجاورة

الحرية تفيض ولا تجرف

- ٦ -

الحرية تمضي ولا تصل
تصل إذ لا تمضي

الحرية لا تصل إذ تصل
الحرية لا تصل
إن تصل
هي حرية مجاورة

- ٧ -

الحرية لا تنطلق
الحرية إنطلاق
هي ليست لديها قاعدة انطلاق
الحرية بلا قاعدة
الحرية انطلاق إذ هي ليست منطلقاً
الحرية منطلق إذ هي ليست إنطلاقاً
المنطلق حرية مجاورة

- ٨ -

الحرية تبدأ حين لا تكون
الحرية تنتهي حين تكون
الحرية تبدأ ولا تكون
الحرية تبدأ بلا بداية
الحرية بلا بداية ولا نهاية
الحرية تبدأ

- ٩ -

الحرية ليست قرينة الجهل
كما هي ليست قرينة المعرفة

الحرية بلا معنى
المعنى حرية مجاورة

- ١٠ -

الحرية ليست فعلاً
الفعل حرية مجاورة
الحرية ليست اسماً
الاسم حرية مجاورة
الحرية ليست صفة
الصفة حرية مجاورة

- ١١ -

الحرية لا أب لها ولا إخوة
لا زوج لها ولا أبناء
الحرية ليست مقطوعة من شجرة
الشجرة هي التي مقطوعة من حرية

- ١٢ -

الحرية ليست هي هذه الدروس الملقنة
التلقين حرية مجاورة

هامش

١ – صافر: طائر يصفر ليلا خيفة أن ينام فيؤخذ ومنه المثل «هو أجبن من صافر».(المنجد).

مرايا الغياب

فرج بيرقدار★

أتناسى الآن
امرأةً آسرة .
يا ليأسي
لا أستطيع أن أكون
عبداً .
دنيا لكم أيها العبيد
دنيا ! !

* * *

لا أريد من الصمت
سوى كلامٍ
لا سبيل إليه .

* * *

نتباهى
بأبجدية مخاتلة
من ثمانية وعشرين حرفاً
مشبوهاً .
يا الله
كم يبدو ذلك مخجلاً
حين سهل صغير
من كتاب القمح
يتحدث إلينا
بأبجدية بارئة سمراء
تنفرط عن حروفها
ملايين السنابل .

* * *

هنا
وهناك
على الجدار
وعلى قلبي .
على الليل والريح
على الأبواب والمواعيد
والأرصفة .
على الخوف واليأس والعدم .
عينان عميقتان
إلى حدِّ السواد .
سوداوان
إلى حد الفجيعة .
فاجعتان
إلى حدّ الصمت .
صامتتان
إلى حدّ العواء
ليس قبلهما
وليس بعدهما
غير بيارق منكّسة
وأنا
و . . .
في زنزانتين متجاورتين .

* * *

إحدى عشرة صحراء محصودة
ليس فيها
لو ظل واحد لامرأة .
أربعة آلاف ليل ضرير
ليس فيها
لو رمشة واحدة للصباح .
مئة ألف ساعة نازفة
ليس فيها غير الشوك والرمل
والعقارب .
ستة ملايين شهقة
على حد السكين
وما تزال المباراة
دامية ومجنونة
بين ذؤبان الموت
وغزلان الحرية .

* * *

أجل يا إلهي أجل
هذه هي سوريا
فكيف نرفع إليك العزاء
وبأي غيوم ستبكي
بأي غيوم ؟ !

* * *

ضد المعنى .
كل شيء هنا
ضد المعنى .
فكيف أشكّل نفسي
ولا أسماء
ولا مسميات ؟ !

* * *

★ شاعر وكاتب من سوريا

لو كانت الآلهة
آلهة حقاً
لما قبلت من القرابين
ما هو أدنى
من طاغية .

* * *

عمري الآن
ست وأربعون رقصة
على حافة الهاوية .
وقصائدي
لا تعبِّر عني
أكثر مما يعبِّر السهم
عن الطريدة
وهو يتجه إليها .

* * *

لا
ليس ....
بل امرأة
بلون الحنطة أو الخرنوب
إمرأة
بين القهوة والحليب .
أعني بين الصمت والكلام .
في الصباح
علَّمتني الوردة
وقبل أن يتَّسق الليل
علَّمتني العاصفة .

* * *

اليوم
أفرجوا عن سجين
انتهى حكمُهُ
منذ تسعة عشر عاماً
ما أكلبهم ! !
لم يتركوه
يكمل العشرين .

* * *

الحرية وطن
وبلادي منفى
وأنا نقيضي
تلك هي إفادتي
مكتوبةً
بحليب أمي
وممهورةً
بكل ما لدي
من قيود .

* * *

أتخفَّى
داخل القصيدة
وابحث عني خارجها
غير أننا
نتواطأ أحياناً .
تدعوني إلى فراشها
فأستجيب .
تخلع ثيابها
وأخلع ثيابي
فترتديني
وأظل عارياً .

* * *

ثمة من يقيسون الوقت
بدقات الساعة .
وثمة من يقيسونه
بدقات قلوبهم .
أما أنا
فلا ساعة لدي
وقلبي ليس لي .
هكذا هنا
وحدنا
أنا والمكان .

* * *

ليس انحيازاً
ولا تباهياً
فما من مقبرةٍ
لا في الدنيا
ولا في الآخرة
أكثر اتساعاً
من هذه التي أسمّيها :
بلادي .

* * *

ما الذي يحدث
عندما يفتحون الأبواب ؟ !
ما الذي يحدث
عندما يغلقونها ؟ !
كأن سماء زجاجية ثقيلة
تنسلخ من عليائها السابعة
وتهوي .
صوت ارتطامها بالأرض
يطحن الأسماع ..
ثم لا شيء
سوى غرغرات الصمت
وحشرجات الزمن .

جرجس شكري★

حياة

لم يتعلم القراءة
روحه كانت تتألم من اختلاف الحروف.
لم يسكن بيتاً
فدائماً تختلط عيونه بالنوافذ.
لم يحب مدينة
أقدامه دائمة الألم وتدور مع الأرض .
لم يعرف امرأة
فمشاعره سرية للغاية
تذهب وتعود في صمت .
رأى أن الأصدقاء
بعض شوارع وحانات
تتغير دائماً.
وقالوا إنه مات
حين فرّق بوضوح بين الليل والنهار.

زيد وعمرو

صناعته زيد وعمرو
إذا جاء أحدهم يرفعه
ضرورة ومحبة
وإذا أرقه شيء
ينصبه ويفتح آخره
فيستقيم المعنى .
يقضي ليله في معالجة أفعال
اعتل أولها أو حذف آخرها
ويفضح من جاء مستتراً.

جيرانه يشكون الضجيج الذي يملأ البيت
حين يبدأ في تدريب أفعاله
على تأدية المعنى
ودائماً يخرج معتلاً يجر قدميه
يعتذر لهم ويؤكد أن الأفعال تموت
إذا حذفت أفعالها .
في أيامه اشتعلت الفتن وباع الناس أنفسهم
برغيف
وشوهدت سيدة تطبخ طفلها وأخرى تدفن نفسها
وعم الفساد.
حزن اللغوي واختلى إلى أفعاله
يدربها على أداء يكشف الغمة
لكنها ظلت صامتةً
ولم يسمع الناس ضجيجاً
فعرف أن أفعاله صارت عاجزة
وفقدت الحياة المعنى .
توفي في ظهيرة يوم الجمعة
وأكل المشيعون جثته .

المطرقة

قالت المطرقة :
لماذا أدق أخوتي هكذا
ونظرت إلى الحداد في ضجر
فغضب بدوره وقال:
كي تكون سيوفاً تمزق قلب الأعداء
شفرات تذبح من يصيبه الضجر
أشياء كثيرة

★ شاعر وصحفي من مصر

أخوتك أيتها الغبية دستور حياة
ثم قذفها بعيدا وذهب غاضباً.
مرت أيام والمطرقة حزينة وقد مرض أخواتها بالصدأ
وذات مساء لم يعد الحداد إلى بيته
إذ سمع المارة إيقاعاً ساحراً ينساب من حانوته
أشياء ترقص بعنف ثم تكرر الإيقاع أياماً
فهجر النوم المدينة واشتد البلاء
حيث امتنعت آلات الذبح عن قتل أخواتها من الحيوانات والطيور
ورفضت الآلات الأخرى ممارسة أعمالها
وكلما غاب حداد وفتحوا حانوته
وجدوه ممداً كسيف وإلى جواره مطرقة تبتسم

نشيـــــــد

نحن السكاكين
لنا شفرات تصرخ
ومقابضنا ميتة
نعرف أننا نذبح ونمزق
ولا تخدعنا محبة القصاب
نبتسم للذبيحة وهي تتألم
فلا تكرهونا
نحن السكاكين الكافرين
بكل محبة
خلقنا هكذا دون قلوب.
وضعوا مشاعرنا في نصل حادٍ
وأوصانا الحداد الخالق
أن نذبح وبقوة
حتى لا نموت.
فلا تكرهونا حين نذبحكم
نحن لا نعرف الألم
وأيضاً لا نبكي
فقط نذبح
فيرتفع النصل الحاد عالياً
دون خوف.

حيوانات ترث..

كان بناء بيوت يملأ الفراغ حجارة ويزينها بالنوافذ
يقيم في كل بيت سلماً يؤدى إلى السطح وبالتالي
إلى السماء
وحين ينتهي البناء يأتي بشر يملأون الفراغ.
يسمونه صانع بيوت ويسمي نفسه
خالق حيوات في غرف لها سلالم تؤدي إلى السماء
وذات مساء
صعد إلى الجبال فلم يشاهد فراغاً
كانت بيوته تهمس فيما بينها
عن وباء لم يسمع به الناس بعد
فعاد إلى بيته حزيناً ولم يتكلم
قالت زوجته:
إنه كان يهذي
ويحكي
عن بنايات تكبر أسرع من أصحابها
ثم تأمره أن يصلي راكعاً للأبواب والنوافذ.
وفيما بعد،
سمع الجيران عويلاً
فهرعوا في سراويل النوم إلى بيته
وفي الصباح شيدوا مقبرة كبيرة
وزينوها بالنوافذ.

نافذة حمار الوحش

إيمان ابراهيم*

أهدروني

أفرغوني من حشواتي

لم تبق مني غير عظامٍ قاسية

سيضربون بها الدوابّ

وجلد ينتعلونه كأحذيةٍ أبدية.

* * *

نقرأ خيبتنا في كتاب

وننصت الى ذات الوجع

في موسيقى تتوجعُ

نشاهد ما نحلم به

عبر المسافات

تصيبنا الحمى... ونبكي

* * *

أمي تغربل التراب

بحثاً عن الذهب

وأنا.. أرمي الذهب

وأحتفظ بالتراب

لأنه الطحينُ الذي صنعت منه.

* * *

نلتهب بأحلامنا

وهم يحترقون كقردة السيرك

على قضيب حامٍ

نلهو كأطفال الحكايات

ويحترقون بنهاياتهم

ونشطفُ أحزاننا الصغيرة بدموع قليلة

ليطفو الفرح

ونشمّ جنون الوله ونعيشه.

* * *

يدي مصباحُ

ويدي الأخرى آخر الكواكب

وأشدها عتمة.

* * *

في كل مقبرة مدخنة...

هكذا...

لا ننال رماد الأحبة.

* * *

أيها الخوفُ

تباه به

لن أتخلّى عنك

* * *

---

* شاعرة من سوريا

البطولة... أن أصرخ في حلم

* * *

في وحشة القبر

أحنُ إلى مرآة

* * *

كي لا أبكي

أبطّن جفني بشوكة.

* * *

أقف

متشبثةً بقضبان نافذتي

تصدأ يداي

وتسخر مني الشمس التي جعلت

وجهي أشبه بحمار وحشي

حمارٍ... لكنه يحلم.

* * *

كصوتك قبل النوم

أراقبه من ثقب الباب

أرى عيناً

تراقبني من ثقب الباب.

* * *

صوتك بعد الحبّ

كصوتك قبل النوم

كصوتي عندما أحلم.

* * *

كلما عرّيتني.. أغمضت عينيك

هل أنا مشعّة الى هذا الحد!

* * *

تحت سريري

قطة تمارس الحبّ

وأنا فوق

أرتعش من الوحدة

* * *

شرع بفك أزرار ثوبها

غفا من كثرة الأزرار

* * *

يرهقها الضوء.. جفونها شفافة.

* * *

ماذا تبقى مني كي تنتظرني؟!

وجه شاحب

جسد أتلفتهُ المرايا

وشعر قصير لا يمكنك التشبث به.

* * *

قبل أن أمزق خطابك

نمت عليه.

بعد الحبّ لأبد من مخلب.

أسير لرغبة ما

عباس خضر*

أسير...
ولي رغبة في عناق القطارات السريعة من
الأمام
لي رغبة في الركض بالاتجاه المعاكس للخط
السريع
لي رغبة في مشاكسة الجدار برأسي حتى
يسقط أحدنا
لي رغبة في التدلي من طرف الضوء عاريا
كما خلقت
لي رغبة ان أعود الى أمي، فلا أولد مرة
أخرى
لي رغبة أن أخطف المدينة وأعلقني في عنقها
أبدا
لي رغبة أن أقتل ايكاروس واشوه هاملت
على هواي
لي رغبة في البكاء حتى اغراق المدينة

* * *

أسير...
وأقدم للموتى بعض الماء
وللقادمين دون أغان وصلة رقص في
العربات
وأمضي، وإن كانت المدينة بعيدة...
وأتدثر بلهفة تملأ ال هنا ااااك، كلما جن
الليل..

وأسير لأشجاري التي تملأ أرض القيامة دون
حروف
فطالما هفا المسير لسقوط ضخم على الرخام
وطالما هفا القلب لبياض سادر حتى النخاع

* * *

أسير...
وما من مدينة لعيوني
ما من قبر في الأجساد الصاهلة جنبي
ما من امرأة بقادرة على اشعال فتيل لهفتي
مرة أخرى
ما من قدر عظيم يوازي حرائقي
ما من موت أثير يلم حثالة بقائي لصورة أنيقة
ما من شيء بعد اقتراب الخريف من نهاية
المقهى
شاهدوا! وريقاتي تسقط
وجهي يهب عبثه للعواصف،
الخط الأسود يسقط،
المرأة التي تشبثت بأزرار قميصي الأخير،
معطفي،
والمدينة تسقط...
سلاما اذن، سلاااااما، أيها البقاء
سأضرب كتفك بقدم واحدة لا أكثر
فالطريق نحو الماء بعيد جدا
وليس لي الا دقائق معدودات من المستحيل

* شاعر يقيم في ألمانيا

وقدما وهبتها للسقوط

* * *

أسير...

وآلاف يمرون، قوافل، رصاص، رمل،

حمائم ومحار...

يمرون... حزن، مدى، سماء ونجوم...

يمرون... خوارج، قرامطة، زنج، هيبيون،

نازيون،

عاشقون، ثوريون، لوطيون، قتلى،

جلادون...

يمرون... رايات سود، بيض، قوس قزح، لون

الماء، لون الدم...

يمرون... والمدينة هي، بمراثيها وأغانيها

في حرائقها وطوفاني

في طوفانها وحرائقي

في رحيلي وبقائي

المدينة هي، وأنا الخرائط

وزعت على الأرض خلاياي... وسرت

* * *

أسير...

وروما الجميلة بطول الوجع أضواء خافتة في

الثياب،

شعر أسود يبحث في الليل عن رباط للصباح،

معطف للشوارع لئلا يطولها البرد في الشتاء،

وأنا بعثرة المدينة هنااااااااااااااك

يا روما الجميلة، روما القريبة، روما البعيدة!

أما من حجر؟ لأهب الآلهة لعنة في الجبين...

أما من حجر؟ فالبحر لعنة أخرى بيني وبين

واليابسة...

أما من حجر؟ فقد عاهدت الشوارع أن

أعانق في شهقة الصباح مثواي...

يا روما الحزينة، أوصلت الى وجعي؟

أم سيعود بي الطريق مرة أخرى إلي؟!

* * *

أسير...

وما من وطن للآلهة

ما من حجر للجبين

ما من وطن للحمائم

ما من حجر للبقاء

ما من وطن للعاشق

ما من حجر للحكاية

ما من وطن للملائكة

ما من حجر للريح

* * *

أسير...

وأطرق الأبواب

الواحد تلو المدينة

فلم يجدني أحد

ولم أجدني مرميا هنا أو هناك

ولم يكن الطريق، ولو لمرة واحدة،

غير نهاية الطرقات

* * *

أسير...

ولي رغبة هائلة في عناق القطارات السريعة

من الأمام...

رغبة في الصراخ حتى تتصدع المدينة.

غزارة .. تبردُ

مياســـــة دع★

– ١ –

الممدد في جسده،
رحابة جسده،
أهدابُ الضوء تلفحه على مقربة
من
حواس الليل،
على مقربة من حواسي الخافتةِ
كرذاذ الليل.

– ٢ –

لم تـعـد أزاهير. شـمسٌ مـعـبـأة
بعتبات غائبةٍ
وكسور لا تلمع.
لم يعد لمعانُ قاسٍ يحجبني عن
حطامٍ لا يفنى،
وعـن أزاهير تـذكـرُ حـطـامـهـا
كالفجر العميق...

– ٣ –

أيُ فـجـرٍ شـاسـعٍ يمحـو أرجـاءك
المقبلة؟
يداك الكثيفتان تمسحان أشجاراً
خاليةً
من الموجِ والنافذة العميقة..
يداك الخاليتان..
أية كثافة بيضاء ستمحوك في
أرجائك المقبلة؟

– ٤ –

ثقبُ للجدار الخالي في عروقي
للصراخِ الخالي على عتبة الورود،
حين أخـــلـــو مـــن لجةٍ بـازغـــةٍ لا
تضيئني،
من سرير نهرٍ
أكثر انخفاضاً
من
الدم..

– ٥ –

فيم لحظةُ دم تتسعُ آخر النهر،
لحظةُ نهرٍ لكلّ عري هذا الدم؟

سريرُ نهرٍ
أكثرُ عرياً
من
آخر دمي..

– ٦ –

وهذا الحجرُ اليابسُ يريقُك
خلف سياجٍ أعمى
خلف غصنٍ بائتٍ
صوت قارس.
هذا الحجرُ اليابسُ يريقُك ،
في مياه جسدك الواسع،
كلّ صمت.

– ٧ –

المدُ في برودته،
أوراقُ الصـمـت تسـيـلُ بـهـدوءٍ،
على مقربةٍ
من أعشابه الغامضة،
بهدوء إلى عزّ هاويتي، على مقربةٍ
من ليلْ.
ليلُ ((أناي)) والبرد النازف..

– ٨ –

هذا البردُ الواقفُ في بياضٍ كثيفٍ
من الدم..
هذا البردُ
أغزرُ من عري دمي..

– ٩ –

الممدّدُ في غزارته،
لا يلوي
على
دمعٍ..
دمعةُ وحيدةُ تبردُ.

★ شاعرة من سوريا

يقينا أن السلاحف ستمر ثانية..

ادريس علوش★

- ١ -

لا معنى للذوق
وأشلاء الكتب متربة
أحرفها تفر
من عناوين البارحة..

- ٢ -

المذبحة
أن أقضي عمري وحيدا في مقهى
تدرك عدم الوقت..

- ٣ -

لأني لم أشتغل يوما..
تعبت من العمل..
(- ما العمل ..؟؟)
إذا كان ظلّي يسبقني
إلى مرتع عطالة مطلقة..

- ٤ -

بالأمس رأيت حلماً (ملوناً)..
... جسدي كربوة تراقص فراشات النهر
وأنامل يدي تمسك أزهارا
للشر فقط...

- ٥ -

لا أحد ينازع
في كون القطار يشبهني كثيراً
والدخان - قاسمنا المشترك -
يرتب رحلتنا صوب موت محتمل
كم يحتاج التاريخ - إذن - من أعقاب
ليرحل الدهاقنة عن غيم الهواء..

- ٦ -

مثلي الليل
يبحث عن دهشة الكأس
ورشح
الجسد
دوما يسائل أفول النهار..
ربما..
شربت آخر كأس يوحي
بمثالة الوهم
عل الموت
يعلق رحلة الغرابة
في فيئ السماء
- أتعرف ما الموت..؟؟
- الموت أن تبقى مسكوناً بزغب امرأة
- لا تعرف ما الشُبان..

- ٧ -

عادوا بربطات عنق معقوفة
ينظمون مرور السلاحف
عادوا ليفسحوا المجال
لركض السناجب الخارق جداً
عادواْ ليستمتعواْ برقصات البلشون
في ساحة يتيمة..
حراس الظل كانوا هناك
يتحسسون وخز مسدساتهم
وأتربة أقدامهم تسبق حتف
أعناقهم المشرئبة.

★ شاعر من المغرب

الضباب والمطر

شارل بودلير

ترجمة: مرام مصري★

آه يا نهايات الخريف، والشتاء،
والربيع المخضبة بالطين،
أيتها الفصول المنومة،
أحبك وأسبح باسمك
اذ تدثرين، هكذا، قلبي وعقلي
بكفن من ضباب، وقبر مبهم.

في هذا السهل الواسع،
حيث الريح الشمالية تلهو،
ويتلاشى صوت دوارة الهواء في ليال طوال،
حيث روحي تفرد جناحيها مثل غراب
أفضل مما تفعل وقت التجدد الخجول.

آه أيتها الفصول الشاحبة،
يا مليكات طقوسنا
لا شيء أكثر عذوبة على قلب طافح بالكآبة
قلب ينهمر عليه،
منذ زمن طويل، الضباب متجمداً

من الاطلالة الدائمة لشحوب ظلماتك
سوى ليل، غاب عنه القمر،
حيث الناس،
زوجين زوجين
يُسكنُون الألم على سرير المغامرة.

★ شاعرة من سوريا تقيم في باريس

مُشَاهَدَةُ النَّـارِ(١)

كريستوفر ميريل

ترجمة: محمد حلمي الريشة★

ظهرت أشعار (كريستوفر ميريل) ورواياته، ومقالاته، ومراجعاته في العديد من المطبوعات، بما فيها:
The Paris Review و Prairie Schooner و Mississippi Review و Sports Illustrated و Sierra و The Los Angeles Book Review و The Pushcart Press: Best of the Small Presses.

وهو مؤلف ثلاث مجموعات شعرية: «كتاب عمل» و«حمى ومد» و«مشاهدة النار»، كذلك له كتاب غير روائي بعنوان «عشب البلد الآخر: رحلة خلال لعبة كرة القدم». أما ترجماته فإنها تتضمن ترجمة «أبراج» لـ (أندريه بريتون)، و«لحظات قلقة» لـ(أليس دييبيلجاك). كذلك حرر الكتب التالية: «جون ماكفي في الغرب»، وكتاب «اللغة المنسية: الشعراء المعاصرون والطبيعة»، وكذلك كتاب «عن القريب البعيد: جورجيا أوكيفي كأيقونة». أُختير (ميريل) من قبَل W. S. Merwin كي يستلم جائزة I. B. Lavan للشعراء الشباب من أكاديمية الشعراء الأمريكيين العام ١٩٩٣. يعيش (ميريل) مع زوجته (ليزا) عازفة الكمان في (بورتلاند – أوريجون)، حيث جعل من حياته صحفياً حراً ومستقلاً.

حول مجموعته يقول: (W.S.Mervin) يعتبر كريستوفر ميريل واحداً من أكثر الموهوبين جرأةً، وأروع شعراء جيله غنى. له مدى عاطفي، وموضوعي، ونغمة استثنائية دائماً. فهمه للشكل مؤكد وفي خدمة الانتباه الواضح. هذه المجموعة ترى موهبة معقدة ومتطورة وتوسع أصل وعدها العالي.» ويقول: (Jorie Graham) من قصيدة إلى قصيدة، يعدّل ميريل أعماق مكاننا في الأشياء ويكتشف بدلاً منها مكاننا في التاريخ. إنه يعطينا حساباً جذاباً حول من أين أتينا وكيف أصبحنا هنا... هذا الكتاب مليء بالمفاجآت حد أن القصائد مكتوبة بعمق، وهو كتاب مليء بقصائد يحتاجها الواحد كي يتعلم بقلبه.» أما (David St. John) فيقول: «هناك هواء سحري مشحون لهذه القصائد... أنا أحسد القارئ الذي يأتي لهذا العمل أول مرة، إنه مصدر غنى ومفاجآت كثيرة.»

الضُّيـوف

الآنَ في المَساءِ، الضُّيوفُ يَفرُكونَ
الزُّجاجَ الرَّصَاصيَّ في النَّافذَةِ ويُراقبونَ ذَوبانَ القَمَر.
في الخَارجِ، رَجلٌ عَجوزٌ يَحني خَيطَ قيثارٍ
حَولَ الضَّوءِ الفِضّي، ويُنغِّمُ الهَواءَ
نَحوَ الأَصواتِ الهَادئَةِ للمَطَر، ونَحوَ الغُيومِ العَاليةِ
التي تَتجمَّعُ هناكَ في الشُّروقِ وتَختَفي
قَبلَ نُهوضِ الرِّيحِ، ونَحوَ لَمعانِ
اليَراعَاتِ المُحاصَرةِ بالحَرارة، في زُجَاجاتِ الحَليبِ
عَلى السَّقيفة، حَيثُ يَحلُمُ طِفلٌ نَائمٌ
بحَيوانات اللاما والأَعواد(٢)...
وإذ الأَرضُ تَبدأُ
بالدَّندَنة، والآبارُ الجَافَّةُ تُعيدُ ملءَ أَنفُسِها،
لَرُبَّما يُغلِقُ الضُّيوفُ عُيونَهم ويُغنُّون.

طُفولَة

الصُّحفُ جَرَّحَت اليَنبُوعَ؛
والكَلِمَاتُ التَفتْ في الدَّوَّامَاتِ؛
بأَشكَالٍ رَماديَّةٍ – لِصٌّ مَيت،
والرَّئيسُ وزَوجَته،
وسِبَاقَانِ للخُيولِ – عَامُوا في المَاضِي
ثمَّ غَرِقُوا...
أو عَرقَلُوا الصُّخُور
يُموِّجون المَاءَ البَطيءَ
حتَّى الشَّمس، مِثلَ رَجُلٍ
بسكِّين، يُقطِّعُهم إرَباً
لذَلكَ يُمكِنُهم الإبحَارُ بَعيدًا.

...

★ شاعر ومترجم من فلسطين

لَيلةَ الأمس، خَارجَ خَيمَتي، شَخصٌ مَا
بَـاغَـتَ الأَخشَـابَ الصَّـغيرة: هَـاجَ ضَـوءٌ مُـتـقـطِّـع،
وغُصَينَات،
مثِل حَيوانَاتٍ صَغيرة، خَشخَشتْ تَحتَ الأَقدَام ؛
بَعُوضٌ طَنَّ في الصَّفاء. أمسَكتُ تَنفُّسِي
كَي أَسمعَ الأَصواتَ الهَادِئة، ثمَّةَ سُعَالٌ مُلَفَّع،
كَصفَّارَةِ إنذَارٍ يَهبطُ الطَّريق...
أُشعِلَ عُودُ ثِقَاب.
زَحفتُ إلى الخَارج: أُمِّي وأَبي،
في المَلابسِ البَيضَاء، وَقَفا إلى جَانبِ السمَّاق، يُلوِّحَانِ
بأَيديهم النَّاريَّة. لَمَسا الشَّجر، ولَعَقا
رَاحَات أَيديهم، وتَورَّدَا فوقَ الأَخشابِ التي تَحتَرِق.

حكايةٌ خُرَّافيَّة

كيفَ ابتَسَمتْ شَواهدُ القُبور !
والغُيوم، مثِلَ أَزهَار،
استَقرَّتْ فَوقَ الأَشجَارِ
بتَرتيبَاتٍ رَماديَّة،
عندَما اختَبأتُ فَوقَ التَّلَّةِ
كَي أُشاهدَ جَنازَتي.
أُمِّي، بلِباسٍ من وَبَرِ الإبلِ
الرَّماديِّ وعَلى انتبَاهةٍ
(أَوامرِ الوَزير)، تَبكي
إلى أن رَفعَ وَالدِي
تَابُوتي عَالياً نَحوَ فَتحةٍ
في الغُيوم، حَيثُ طَفَا هُناك.
وَسطَ دوَّامةٍ من الأَوراقِ
والظِّلال، مثِلَ غِمدِ
لحاءٍ أُطلِقَ فَوقَ جَدوَل –
ضَحكتْ [أُمِّي (3)] بَعدَ ذلك،
ورمَت الأزهار فوق الرَّأس،
ورَقصَت الدَّبكةَ(٤) حول قَبري...

وعِندَما أَعطَى [وَالدِي] تَابُوتي
دَفعة، وأَبحرَ نَحوَ الشَّمس،
وتَدحرَجتُ أَنا عن التَّلَّةِ
كي أَلحقَ الذي اختَرتُه،
انضمَّتْ [أُمِّي] إلى الحَشدِ في صَمت،
وقد تَصلَّبت الدُّموعَ فَوقَ شَفتَيها.

حفلةٌ موسيقيَّة

عِندَما يَستَيقظُ قَرنُ البِذرَةِ فَجأَةً
عِندَ الغَسق، وتَتصلَّبُ باتِّجاهِ أَعوادِ الطُّبول،
يَسمَعُ طِفل، ضدَّ القَمع،
الفَرشَاةَ تُمَسِّدُ الأَوراقَ ؛ وتَحتَ القَدمين،
[يَسمَعُ] نَقْرَ الكَستناءِ مثِلَ الصُّنوجِ
إلى أن يُرشِدُهُ الجَرسُ إلى الدُّخول.
حَالَما تَرفعُ الرِّيحُ السَّتائرَ ؛ والأَغصَان،
مثِلَ الأَقواس، تَحكُّ نَافذةَ غُرفةِ نَومه [نَوم الطِّفل]،
ومُقدِّمةً إيقاعاتٍ بَسيطَةٍ
للمطَر، وغَشْيَةَ البَرد،
ومقِياسَ العَواصفِ للوَلَد ،
الذي يَضربُ بأَصَابعهِ على عَتبة النَّافذَة،
مُحتفِظاً بالوَقت.

عرضٌ عَسكري: ٤ تموز – يوليو ١٩٧٠

حيثُ اختَفت الطَّريقُ الرَّئيسية
حَولَ انحناءِ الشَّجرِ والجُلمُود –
غَسلَ رجالُ الإطفَاءِ التَّدهورَ في العَاصفةِ الأَخيرَةِ –
وحَملوا قَريَتنا مَعَهم: العوَّامَات،
والخُيول، والبَنادق، وخُطوات الفِرقَةِ العَسكريَّة...
لكنَّ الطَّريق، مثِلَ جَدولٍ ضَحلٍ
سَيعبُرهُ الأَولادُ مَشيا، حَيثُ وَضُحَ ثانية.
حِينئذٍ تِسعةُ شبَّان، بثيَابٍ سَودَاء،
وحُفاةُ الأَقدَام، ويَضَعُونَ قُلُنسواتٍ من السُّخونَة،

التَحقُوا برُؤسَائهم عبَر البَلدة،
وثمَّةَ تَابوتٌ فَارغٌ فوقَ أكتَافِهم.
صَامتُونَ بالموكب، ورُواقَاتُنا
طَقطَقتْ قَبْلاً الطَّريقَ المُشبَّعَ بالضَّوءِ
وابتَلَعتْ رِجالَ التَّرتيلِ وتَابوتِهم.

تَدنيسُ المُقدَّسات

هذه أوراقُ اعتمَادي: سَافرتُ
إلى مِصرَ عندَما كُنتُ شَابَّاً
وحَفرتُ نَفَقاً باتِّجاه هَرَم.
بحَبلٍ رُبطَ إلى صَخرةٍ
بمُحاذاةِ المدخَل، التَقَطتُ طَريقي
من خِلال الغُبار والأقفَاص من أجل الأفضَل
مَضَى جُزءٌ من الأسبُوع حتَّى وَجدتُ –
في زَاويةِ القَبرِ المُزيَّف، تَحتَ
كَومةٍ من الأحجَار – المَمرَّ المُؤدِّي إلى غُرفَةِ الدَّفن.
ثَمَّةَ رُسُومَاتٌ غَطَّت الجُدرَان:
وَقتُ حَصَاد، وصَيد، تَضحيةٌ
بالحيَوانات. اثنتا عَشرةَ زَهريَّةٍ
مَرمَريَّةٍ أحَاطتْ التَّوابيتَ الحَجريَّة،
حَيثُ نَامَ المَلِكُ الأخيرُ
نومَتهُ الأفعُوانيَّة...
حَفرتُ العَاجي والمُذهَّبَ
من أثَاثه الخَشبي، وأزلَقتُ الحُليَّ
الفِضِّيَةَ بَعيداً عن ذِرَاعيهِ وسَاقَيه، وحَطَّمتُ
فَخَّاريَّاته على الجُدرَان. بَعدَها
تَبعتُ الحَبلَ للخَلف،
فوقَ الأموَاه، نَحوَ إنجلترا...
الآنَ عندَما أقولُ أنا سَرقتُ عُيوني
من المَوتَى، فَقط تَذكَّرْ شَيئاً وَاحداً:
أنا اللِّصُّ الذي أرسَلتَه.

الغَوَّاص

وَازَنَ نَفسَه عَلى حَافَّةِ الرَّصيف
عِندَما ظَهرتْ كَلمةٌ مَثلَ قَمر، تَجمَّعَ في الغُيوم،
وتَحرَّكَ فَوقَ يَديه وعُيونه – قَفزَ
عَالِياً وخَارِجا، دَسَّ سَاقَيه ورَأسَهُ
في صَدَفَةِ جَسَده، وانقَلَبَ
إلى الخَلف، بَاحِثاً عن سَقفِ النَّجمِ القُطبي،
صَدَّعَ جُمجُمَتهُ على الرَّصيف، وجَزَّ
البذرَةَ الخَاملةَ لمَوتهِ الخَاص، سَقطتِ
الأقدامُ أولا، ثُمَّ هَبطَ الرَّأس، مُقطَّعاً خِلالَ الجو،
والمَاء، نَازِفاً من فَمِهِ وأُذُنيه،
كَي يُجذِّرَ نَفسَهُ في قَاعِ البِركَة
ويَرى المَقافِزَ تُصفِّقُ في أغمَادِها،
الحَشدُ كُلُّه وَقفَ على أقدَامه، يَتكلَّم بألسِنَته،
ثَمَّةَ امرأةٌ تُلوِّحُ قَبضةً مَكسُورةً أو زَهرة،
وَقتئذٍ يَصعدُ ضَوءٌ خِلالَ المَاءِ القُرمُزي:
الشَّمسُ البَحَّارةُ تَأخذُ تَحذيرَها منه.

العُقدَة

قِطعةُ الخَيطِ رُبطتْ حَولَ الشَّجرَة.
الشَّجرَةُ عُقِدَتْ بالمَرَض. ثَمَّةَ رَجلٌ
يَحلُّ الخَيطَ ويَحملُه بِيَدَيه.
ومِثلَما يَنمُو ثَقيلا، تَمدَّدَ في الأسفَل.
إنَّهُ يُعلِّقهُ على صَدره، ويَنشرُ
ذِرَاعَيهِ العَريضَين. الغُيومُ تُغطِّي الشَّمس، حِينئذٍ يَعبر،
وشِفاهه، وعُيونهُ المُغلَقة، تَحملُ الضَّوءَ الجَديد.

اعتِقَادَات

عِندَما سَاطَتْ صَفَّارةُ الإنذَار خِلالَ الصَّباح، نَزفَت
السُّحبُ باتِّجاهِ البَحر، والرِّيح، التي تُعرِّي
قَبضَات يَدَيها ثَانية، جَرحَتْ حَافَّةَ الشَّاطئ وأرصِفَةِ المِينَاء.

الشَّاحِناتُ التي حَملَتْ تَنفُّسَها، مثِلَ رِجَالِ الأعمَال،
ومُحَاذِيةً النُقطة، المُختَفية، تَركتْ
مَراهِمَ النِّفطِ كي تُدهَنَ الأرصِفةُ المَعصُورَة.
...
مَا المُهِمُّ؟ الأحجَار، أم الاعتقَادات، أم العُيونُ
الزَّرقاءُ للمَرأةِ على الشَّاطئ، تِلكَ التي رَكِبَتْ
حِصانَها إلى البَحرِ المَيِّت، والتي قَبَّلتْكَ – مَرَّةً واحِدة...
قُلْ إنَّها لَبِستْ مِعطَفاً جِلديا، أو غَيَّرتْ
لَونَ الغُيوم، أو قَالتْ إنَّها أحَبَّتْكَ –
المُهِمُّ هي الطَّريقَةُ التي تَركتْ بِها...
...
أطْرُدِ البَحرَ – والرِّيح، مثِلَ طِفلٍ خَائف،
سَتُعانقُ شَاطئَ التَّلويحِ حتَّى يَرجِعَ البَحر... وإذَا
خَرَّبتَ الرِّيح، سَتَخبُ
خُيولٌ خِلالَ الطِّين، تَعمِي رَاكِبيهَا...
لكنَّ قَطْعَ حَناجِرِ الخُيولِ – والكَلمَاتِ القَديمةِ
سَتَفقِدُ (الخُيولُ) رَاكِبيهَا، والرِّيح، والبَحرَ ثَانية.

في الرَّبيع

(إلى طِفل)
الأشجَارُ تُدَندِنُ في الرِّيح.
وعِندَما تَموتُ الرِّيح، سَتملأُ
الطُّيورُ الأشجَارَ بالغِنَاء.
في الحَديقَة، حِصَصُ بَازلاَّء
وبَصَلٌ مُدلَّى، دَوَّختْ
بالبَرْدِ والمَطرِ الشَّديد،
وتَميلُ إلى الجِهَةِ نَفسِهَا –
لكنْ أُنظُر: لقد أورَقَ الخَردَل!
من سَنةٍ إلى سَنة، نَتعلَّمُ
مَا سَنُجَذِّر، ومَا لا نُريد؛
لماذَا تَنمُو بَعضُ الطُّيورِ الصَّغيرَةِ بِصَمتٍ
قَبلَ أن تَنقَشِعَ غُيومُ السَّماء؛
ومَرَّة، تَفشَلُ الكَلمَات،
لماذَا هَمَسَ العُشبُ ثَانية.

أغنيـة زفَاف

(إلى كيتي ولزلي نورّيس)
مُطهِّرُ الزَّيتِ نَقَّعَ جُذورَ
وَردة، وزَوجاً من المَقصَّات، وعَصْبةَ رَأس،
البُستانيُّ يَتأرجَحُ
فَوقَ قِمَّةِ سِيَاجٍ عَفِن، إنهُ يَنزَلِقُ
على طُولِ الألوَاحِ الخَشبيَّةِ الزَّلِقَةِ
مثِلَ مُتسلِّقِ جبَالٍ يُعانِدُ الانحدَارَ الشَّديد،
إنهُ يَترنَّحُ أمَاماً وخَلفاً
وثَمَّةَ إعَاقاتٌ على الزَّاويةِ البَعيدَةِ المُغطَّاةِ بالطَّحَالب.
إنهُ يَتمايلُ في الرِّيح،
يُشذِّبُ قِمَّةَ سِيَاجِ الشوكران(٥)،
ويَربطُ الحَديقَةَ
إلى الشَّارع، والشَّارعَ إلى الشَّمس،
والشَّمسَ إلى قَمرٍ
مُوشَّحٍ بِصُعودِ رَمَادٍ من البُركَان،
في وَقتِ زفَافٍ
سَرخَس البِئرِ إلى قِمَّةِ الجَبَل.

قَصائد الجُلوس في البَيت

* أجراسُ بَقرة

أثَّرَ العِجلُ على النَّشيد؛ بِنَوطٍ نُحاسيٍّ (ميدالية كبيرة)
من الرِّيح؛ جَزاءً وإشارةً لِمَن يَمشي نَائماً؛ –
عُقودُ الأجراسِ هذهِ (أُشتُرَيتْ في مَزَاد)،
مُدلاةٌ من مَقابضِ الأبوابِ المُزدوَجة،
ربَّما تُوقِظُ الأعمَى قَبلَ أن يَصِلُوا الأدراج.

* كرنفال

أنظر: لا أيادي ! نداءاتُ السَّاعات العَارية كأنَّها لَحظاتٌ

(تَرى وُقوفَ الولَدِ على دولاب «فيريس» الهَوائي،

يُغنّي لِلحَشد المُتجمِّع قَربَ السِّياج ؟

نَظرةُ المُنادي الوَاحدةُ تُحرِّكُ قَبضَته، مُعتقداً

خَوفَ ابنه من القَفز).

* اكتشاف

جذعٌ مُغلَق. لَحمٌ فَاسِد. صَناديقُ النَافذَة خِيطَتْ

بوسَاطة الأُمَّهات والقطَط النَّائمة. عَبَّادُ الشَّمس يَنبتُ

تَحتَ الطَّير المُغذِّي. الأَقراطُ طُمِرَتْ

في المَرج. شَجرةُ الدُّرَّاق التي سَقطتْ فَجأةً بجانب الحَديقَة، تَشدُّ

سَتائرَها لِلأَسفَل. هذا الإلحاحُ كي تَنظرَ لِلدَّاخِل.

صَلاة

هُنا في أَرض المِلح والحِجَارة،

حَيثُ رَائحةُ الطَّحالب المُتعفِّنة والمِياهُ المَالحةُ لِلقريديس

تَغتَسلُ فَوقي،

وتَشطفُ عُيوني وخَياشيمي مِثلَ البَرْد ؛

الذي يَحكُّ نَزْفَ البَلُّوط في التِّلال قَبلَ ضَمادَات الثَّلج

ويَحلُّ في أَسفَل المُنحَدرات، حَيثُ تَنساقُ النَّحلاتُ

الأَخيرةُ مَع الأَوراق

نَحوَ يَنابيع الوَادي كي تُضيءَ مَع النُّجوم ؛

وحَيثُ الجرادُ في دَم القِدِّيسين، والنَّوارسُ تَملأُ

المُربَّعَ المُقدَّس، وأَبراجُ الكَنائس تَرفعُ قُبَّعاتِهم الدُّخَانيَّة

والسَّديمَ

للتَّرحيب بالرِّجَال العُمي الذينَ يُغنُّونَ في الشَّارع ؛ –

أَسمعُ السَّاعَات المُغطَّاةَ تَضربُ الطُّبولَ ثَانية،

وَلذلكَ أُكرِّرُ صَلاتي:

أَثقُ بالرِّيح تَلثغُ بأُغنيتِها المُقدَّسة خِلالَ ثُقب المِفتَاح ؛

في صَوت دَوَران المِزلاج عِندَما مِنضدَتي تُنفخُ مَفتُوحةً ؛

وفي الكَلمَات، كأَحضَان البِسَاط على الحَائط، التي

تُرشِدُني

خِلالَ قَناة الصَّفحة الفَارغَة

خَارجاً باتِّجاه البَحر المَفتُوح.

النَّهر

خَمدَت الزَّوبَعةُ مَرَّة، فَتجمَّعتْ أَسرَابُ الأَزهار

بطين النَّهر المُعَرقِل، والحَشدُ في دَاخِلي

سَجدَ في صَلاة، وأَنا رَاقبتُكَ تَزحَفُ بَعيدا.

مُنذُ مدة قَريبة أَرجَعت الغُيومُ قرارَهم، والحَشدُ

استَعادَ الإحسَاسَ بالمَكان، إنهُ كبرياءُ

المَغرور، لكنَّ النَّهرَ اختَفى...

الآنَ أُراوِدُ

لَيالي عُقدَة لِسَاني بَعيدا، آخِذاً بالاعتبَار أَنَّ

مُخلَّفاتي: أَكوامٌ تُرابيَّة، وطَاسةٌ زُجاجيَّةٌ

من الرِّيش الأَبيض – هذه مُخطَّطاتي عن بَقايا الرِّيح.

الخَريفُ في سَان فرانسِسْكُو

مُتأَخِّرٌ جِداً في السُّقوط !

تُعلِّقُ المَرأَةُ مَلاءاتِها في الخَارج

والنَّوارسُ تُجعِّدُ الخَليج.

تَترُكُ شَجرةُ اليُوكالبتُوس

المِزراب فَوقَنا –

هَل تَسمَع ؟

نَبيذٌ أَكثر ! نَبيذٌ أَكثر !

فَحيحُ المطَر في المَوقد،

هذا هو السِّجلُّ الذي خَدشَنا.

قُرونُ الضَّباب تُوقظُنا في الفَجر –

تُكفِّنُ السُّحبُ جِسرَ البَوَّابة الذَّهبي ؛

تلكَ هَفواتُ بَاخرة رَماديَّة تَمضي بَعيدا.

الرَّائحةُ الحُلوةُ لِشَعرك

في شَمس الظَّهيرة، وكَلبٌ

أَعمَى يَحكُّ بذَيله الحاجزَ الحَديديّ.

البطُّ البَريُّ في البركَةِ
قُربَ مَكانِ الفُنونِ الجَميلَةِ
سَوفَ لَن يُغادِر.

أُغنيةٌ صَباحيَّة

(إلى ليزا)
عندَما تَهبُّ الرِّياحُ في حَديقةِ المَاء،
مثلَ المرأةِ التي تَتسلَّقُ الخُطوات المَحفُورةَ
ولا تَتوقَّعُ شَيئا، تُصفِّقُ طُيورٌ طنَّانةٌ أسفلَ الحَافَّةِ
كَي تُعلَنَ في ضَوءِ الشَّمسِ الكَسُولَة،
ونباتُ اللُّوتوس(٦) يُحرِّكُ وَزنَهُم، كَما لَو أنهُ يَبقَى
يَقِظا، والزَّنابقُ البَيضاءُ تَفتحُ
عيونَ المَوت، إلى أن تَرفعَ [المرأةُ] يَدَها
كَي تَفحَصَ الرِّيح... حينَها يُزقزقُ
عُصفُور، ويُدَندنُ المَاء، وتُزمِّرُ القَصَبات وتُذَبذِب.

البَحر

الأوراقُ أسرعَتْ عَبر السَّقف،
لأنهُ كَانَ الخَريفُ ؛ ذلكَ أنَّ بَيتَنا
يَتمدَّدُ في الظِّلِّ العَميقِ لِشَجرِ القَيقَب والبَلُّوط ؛
ولأنني اختَرتُ كَلمةَ أسرَعَتْ من خِلالِ الأقفَاص
ومَمرَّات الحُلم لَيلةَ أمس، ومن استيقَاظي
في الفَجر – وَحيدا...
ولأنكَ غَادَرت،
الأوراقُ تُسرِعُ نَحوَ السَّقف،
والبيتُ الفَارغُ يَهمِس، سُقوط، سُقوط،
وأنا أشمُّ هواءً مالحاً – وكذلكَ البَحر.
(من المجموعة: «كتاب عمل»)

كَلماتٌ

طِلاءٌ حَادٌّ جِداً على سَقفِ العَرين:
الأعذَارُ تَجمَّعتْ سَريعا، لكنَّها لا تُساعدُ أحدا.
لِذلكَ صَعدتُ الجَبلَ نَفسَه كَما في السَّابق.
عَبرتُ الأسلاكَ الشَّائكةَ نَفسَها، والزُّجاجَ المكسُور،
ومَسَالكَ الإطَارات.
بَعدَ ذلكَ الجلبان(٧)، وأُنبوبَ الماءِ الصَّدِئ،
الذي يَهبطُ عَبرَ وُقوفِ شَجرِ السِّنديانِ الخَفيض، والحُورِ
المُهتزّ (٨).
في الجَدولِ الجَاف: أفعَى جَرسيَّة، تَلتفُّ حَولَ نَفسِها،
تَحرسُ الصُّخورَ ومِزَقَ الجِذورِ البلُّوطيَّة، وتُذبذِبُ
رَأسَها،
تَهزُّ لَهُ الخَرزةَ فَقط، مِثلَ مُتعصِّب.
أعرفُ الأشياءَ القَليلةَ التي تَقدرُ أن تَقتُل: سُمَّهم
الصَّافي كَغضَبِ مُحاولاتِ الأحبَّاءِ الأُولى
في القَسوَة، قَبلَ أن يَتعلَّمُوا
مَا الكَلماتُ أو الإشَاراتُ التي سَتُنهي مُجادَلةً
دُونَ تَحطيمِ كلِّ شَيءٍ ثَانيةً –
وَمع ذلكَ وَقفتُ هُناكَ لَفترة، أستَمعُ
إلى نَقَّارِ الخَشَبِ يُشوِّشُ الحُورَ المُهتز،
وإلى أيلٍ بَغليٍّ يَجلدُ أعشَابَ الأدغال،
قُربَ رَعدِ المَدينةِ الذي يُقَعقِع...
بَعضُ الأفاعي الجَرسيَّةِ يُمكنُ أن تَنمُو طَويلاً كَبشَر.
هذَا أنَا الذي خَطوتُ خُطُواتٍ جَانبيَّةٍ في النِّهاية، ثُمَّ
صَعدتُ
الجُزءَ شَديدَ الانحِدَارِ للقَافلة، حَاملاً كَلامي.

إشارات.

(1) Christopher Merrill : ((Watch Fire)), White Pine Press, New York, 1994.
احتوى كتاب (ميريل) على عدة مجموعات شعرية هي: «كتاب عمل»، ١٩٨٨ ومجموعة «حمّى ومد»، ١٩٨٩، ومجموعة «حظ»، التي لم تصدر قبلاً، وجميعها وضعها الشاعر تحت عنوان «مشاهدة النار». وقمنا بترجمة هذه المختارات من الكتاب بإذن خاص من الشاعر.
(٢) آلة موسيقية وترية تعرف أحيانا بالمزهر. [معجم أكسفورد.]
(٣) الكلمات التي بين [ ] ومثلها هي من وضع المترجم للتوضيح.
(٤) Jig: رقصة شعبية تشبه الدبكة. [م. أ.]
(٥) نبات يستخرج منه شراب سام. [م. أ.]
(٦) نبات زعم أن أكل ثماره يحس بالنشوة والاسترخاء (ميثولوجيا). [م. أ.]
(٧) حبوب الكرسنة.
(٨) نوع من شجر الحور الذي تهتز أوراقه إذا هب عليها النسيم.

قمر وحيد

يحيى الناعبي

أيها القمرُ ..
كم ضعت تائها في سمائك الواسعة
فأغرقتك
لتطفوعلى موجة وحيدة
خلّفها البحر.
تنام وحيدا بلا اغتراب .

يا إلهي ..
ما لهذا الكون
كما لو أنه
ريح قلقة تعصف نفسها
فلا تراها .. ولا تسمع عويلها
رأيتني مرة
فرنوت تسمع وحدتي المتفجرة
كما لو أن الليل
خلّفها نفاية
لا شيء يرضع من ثدي الكلمات .

زهد يرفرف على قلبي
وريشته موجعة من مدية
وضعها ليحتمي بها .

ستصحو غريبا ككل ليلة
وتفتش عن كآبة تعزف عليها
لتحدث الضجيج الذي تحب
وتبحث في خزائن الغياب
عن نفسك وعنك

أرق

لم يتناول دواءه الليلة وترك القدرية تتشابك مع أحلامه وأوهامه ، فتفتقت جنبات عديدة متكالبة كما لو أنها تتربصه كل ليلة محاولة فتكه وتنكيله فيبدأ في رحلة مؤرقة من القتال والتشظي الى شتات لمجابهة معركته وتقسيم جنده الى مقدمة ومؤخرة فميمنة وميسرة ربما خسارته أنه لم يأمر بالبدء ورمي نباله على تلك الحشود التي اشتعلت نيرانها في كل أرجائه تنخر أعضاءه

أسلم جسده للريح
فاستقرت أسهمهم في مقتل
بارد
جفت علاقته بما حوله
وتجمدت روحه.

أشياؤه الحالمة
ممتزجة بما التصق بها
من انكسارات وتنازلات
الطريدة الوحيدة التي تمكن منها
ذلك الحنين الى
حيوات يراهن بها
خسارات وأوجاع
أقدامه الباردة جافة
ودمه أصبح جدرانا أسمنتية
حلمه تبدد مع هذه القارة
الضائعة في سفر التيه
والمقامرة الخاسرة .

مقاطع

كعبث
يتناوله الأصدقاء
فيوقظ فيهم الواحد تلو الآخر
ثم يعبث بهم جميعا

* * *

الحديقة ملمس ناعم
لا يستعذب بها
سوى البستاني
لأنه شجرتها الدائمة
والباقي عابرون .

* * *

بقليل من الضوء
كانت المرآة
تكشف أعماقي
بشلالات تتدفق من صحراء
الوحشة
فيستيقظ صحو الأمس
وأتذكر أن غروبا مر
ولم أستأنس فيه بظلي
لأني طوقت الشمس
وتركت مناديل الحلم
ترفرف
كبراءة جسد العذراء

* * *

خطواتي التي سرت بي بعيدا
ضلت الطريق
فلا النجوم هي التي اهتدي
ولا دوران شمس

* * *

أمضي في هذا الليل الحالك الظلمة
بعصا الأعمى
المتعطشة الى ارض خصبة
تنبت عليها
وترعاني من القطيع
في وضح النهار.

حطّاب الفراغ

طالب المعمري

أيها الوقت
جذرك ومجراك
فينا
شرايين وأوردة
منحتنا الألم
والانتظار
فمنحناك
محبةَ المحبوب.
منتظرين، اجتراح
المشاعر
ودُ بيننا
جرحك، جرحنا
دمُ
على القلب
لقد عتّلنا الزمن
وشابت المسافة فينا
مَحْلُ
نزْهر في القفار
سمرًا وسدرا
ومن أوراقنا
المرّة
يتصفى العسل
مع كل هذا
تتهادى أرواحنا
بين خطوة وكبوة
وكلما منحنا
أنفسنا
اكتمال القامة
اعتل الجسد
من وقفته
فالريح تحطبنا
والأرض رخوة
تحت الأقدام.
ماذا، تفعل الكلمات
والحرف ينزُ
في اليباب
والزّم على
خاوية اليدين
ماذا، نفعل
والتاريخ
بين مسقطين
ولادة وغياب
ماذا، نفعل
لو كنا ريحاً
فكرة
تتشكل في مرعى
اليباب
لهذا ينْفتح الجرحُ
في صحراء القلب
ونمتح من الهواء
الكلام
ماذا، لو غفوت
في تابوت الربع الخالي.
ومن شرفة العدم
تلك
تلتقط غيابك
على هدي نجوم
وليل شاسع
ليل مغمض العينين
وشفة سرها
الرمل
بين «كماشة»
أرض وسماء.



«إختيارُ مُرْبِك»

للكاتب التشيكي «إيفَانْ كْلِيمَا»



«عُشاقُ يومٍ واحدٍ، عشاقُ ليلةٍ واحدة»

ترجمة: محمد المزديوي★

كانت «ماري آنَا بَافلُو» تتَّجِهُ نحو السَّادِسَة والعشرين من عمرها، وهي تشتغل في رياض للأطفال. ولا شيء، في مَظْهَرِهَا أو تصرّفاتِهَا، يُلفِتُ الانتباه، بشكل خاصّ. كانت امرأة رقيقة الجِسْم، ذات وَجْه مُمْتِع ومُسلٍ، وكانت، مائلةً، شَيْئاً مَا إلى الأمام، وهو ما يُعْطِيهَا هيئةَ احترام وتوقير. ولم تكن تستخدم الماكياج، وملابسُها كانت بسيطةً جديدة، مع تفضيل للأخضر الدَّاكِن، والأزرق الغامق. وأما شَعَرُ رأسِها، الذي كان يأخذ مع الشمس انعكاساً نحاسيّاً، فقد كان هو العلامة الأكثر إثارة للانتباه في سحنتها. الابتسامات كانت تُضيءُ وجهها، وخصوصا حينما تكون مُحَاطَةً بالأطفال. وقد لاحَظَ الآباءُ الأكثر فطنة، أنّ أبناءَهم يبكون بدرجةٍ أقلّ، حينما تكون «ماري» هي من يستقبلُهُمْ.

بمجرد أن بلغت سِنَّ البلوغ، حتى تزوجتْ «جاكوب بافلو»، الذي كان يشتغل مُبَرْمِجاً. لقد تعرَّفا على بعضهما البعض في الثانوية. كان يرقص بشكلٍ جيد، ويُحبُّ أن يكون له أصدقاءُ جُدُدٌ، ولكنه كان يشرب باعتدال. وكان يغني، طواعيةً، حينما يكون مَرِحاً: فقد كان يمتلكُ مَعيناً لا ينضبُ، كما لو أن ذاكرتَهُ تستطيع الاشتغال بصفة لانهائية. قبل زواجهما، كانا يذهبان، كلّ يوم جمعة بعد الظهيرة، بصحبة أصدقاء «جاكوب» لقضاء نهاية الأسبوع في فرْزٍ من بيوت خشبية من طابق واحد. كانت هذه الأكواخ الخشبيّة الصغيرةُ مبنيّةً من صفوف مُتَرَاصَّة جداً، بحيث إنّه، من كوخ إلى آخر، كان يُمْكن تمييزٌ دقيقٌ لأدنى كلمة- حتّى أدنى نَفَس. وحينما كانت تُغازل «جاكوب»- آنذاك، كان هذا المكان هو الوحيد الممنوح لهما-، كانت تظلّ صامتة بشكلٍ كلّيّ. كان يُحِسّ بأنها متضايقةٌ بسبب نقص الحميمية: ولم يكن يتبادر، إلى ذهنه، أبداً، أنّه لا يتوصّل إلى مَنْحِهَا اللذّةَ. وبعدها، وحين شرعا في العيش معاً، كان صمتُهَا السلبيّ، هذا، يمكن أن يثير دهشَتَهُ أكْثرَ، ولكنه، في غضون ذلك، كان قد تَعَوَّدَ على هذا، مُقتنعاً، بصفة نهائية، بأن زوجته ذات طبيعة خجولة ومحتشمة ورزينة. وعلى كلّ حال، فهو لم يكن من أولئك الرجال الذين يفكّرون في لذّةِ ومتعة شريكات حياتهم.

بعد سنتين من الزواج، رُزِقَا بولد، سمّياهُ «ماتوس». كان رضيعاً هادئاً، لم يكن يبكي إلاّ نادراً؛ وحين كانت «ماري» تتحدث إليه، كان يعطي الانطباع بأنه يفهمها، وبأنه، فقط، لا يستطيعُ أن يُجيبَهَا. وبدأ الكلامَ، بِشكل مُبكَر، أسرَعَ من الآخرين، بل وقبل أن ينهي عامه الثالث، كانت «ماري» قد اعتادت التحدث إليه، كما لوكانا يبلغان نفس العمر. كان لديها الانطباعُ بأنه كان يلتقِطُ حالَتَهَا النفسيّة، وبأنه يضحكُ حينما يحسّ بأنها سعيدة، وبأنه يحاول أن يعرف شأنها حين تكون حزينة. وذات يوم، أوشكت نوبةُ رَبْوٍ توتيّة أن تذهبَ به، دون سابق إنذار، وهو مخنوقٌ بأوّل نوبة سُعال.

ومن هذه اللحظة، عاشت «ماري» في الخوف الدائم من نوبةٍ جديدةٍ، يمكن أن تأخذ ابنَهَا، بينما هي نائمة. كانت تقفز من نومها في عزّ الليل، وتهرع إلى فِراشِهِ لِتَرْصُدَ نَفَسَهُ. ثم كانت تأتيها نوباتُ بكاء، لم تكنْ تستطيع تفسيرَهَا. كانت تشْعُر بموجة عارمة من الحزن والأسى من فكرة أن الحياة ليست سوى اغتراب ومعاناة وموت. وكانت تشعُر بالمعاناة تجاه أطفال الآخرين، الذين كانوا يُحْضَرونَ إليها كلّ صباح، وهم بالكاد قد استيقظوا، ويبكون، كانت تشعر بالمعاناة من أجل صغيرها

★ كاتب ومترجم من المغرب يقيم في باريس

«فصل من رواية للكاتب التشيكي الذي رغم أهميته الكبيرة لم تترجم أعماله الى اللغة العربية»

«ماتيس»، والذي تركَتْهُ، هي بدورها، بين يدين أجنبيَتَيْن، وهي تعلم أنه يفضّل، بشكل كبير، أن يَظَلَّ معها.
وهي نفسها، لم يكن لها اتصال مع والدَيْهَا، إلاّ نادراً، في طفولتها. فأُمُّها، وهي صحفية رديئة تشتغل مع صحيفة رديئة، كانت تقضي القسم الأكبر من وقتها في مهمات صحفيّة. أما أبوها، وهو مدمن خمر ومُقامر، فقد هَجَرَ عُشَّ الزوجيّة بُعَيْد ولادتها. ولم تكن تراه سوى مرات قليلة في السنة. وقد نشأت في كنف جدّتها من أُمِّهَا، التي كانت تعيش لوحْدِهَا، والتي ستتزوّج، من جديد، حينما ستبلغُ «ماري» العاشرة من عمرها. فكان الزوج الجديد، وبالرغم من سنّه الستينية، رجلاً قويا ونشيطاً، ومن عادته أنه كان ثرثاراً، وعاليَ الصوت. كان في البداية يثير خوفَ «ماري». وبمجرّد استقراره في البيت، بدأ في تزيين قاعة الاستقبال، المكان الذي كانت تُفضِّلُهُ، حَسَب ذائقته، مُفرغاً صناديق الكتب، ومُغطياً الجدران بإطارات زجاجية من الفراشات، ومن المشاهد والصور الرومانسية المرسومة بالزيت، وبكثير من الدُّمى والكراكيز القديمة. فَلَمْ تَعُد الغرفة تُشبهُ، في شيء، ما كانت تعرفه في السابق، وكانت كلَّ مرة تجلس فيها في الغرفة، تُحسُّ نفْسَهَا مُحْبَطَةً، وعلى حَذَر، كما لو أنها تتوقع مفاجأةً غير سارّة.
هذا الجدُّ، عَبْر المصاهرَة، لم يتأخَر في الإحساس بالإعجاب بها، بل إنهُ كان يبدو مَرِحاً حينما تكون حاضرة معه. كان يعشق الحديث معها، ويسألها عمّا فَعَلَتْهُ في يومها، ويعطيها الانطباع بأنّ هذه الثرثرات الطفولية تهمُّهُ حقيقةً. لقد كان في ماضيه، وهو ماضٍ قصيٌّ، بشكلٍ مُدْهِش بالنسبة إليها، مُدرِّساً لمادة التاريخ الطبيعيِّ. غير أنّ الفترة كانت قصيرة، أي ثلاث سنوات بعد الحرب، فتمّ تسريحُهُ، بسبب خطئه السياسيِّ. فطفق يكسبُ قوتَ يومِهِ عبر كلِّ الوسائل الممكنة– وانتهى به المطافُ إلى أن يصبح حارساً في متحف. قال، وهو ينفجر ضاحكا، كما لو أنّ القدَر خبّأ له مفاجأةً سعيدة: «لقد انتهى بيَ المطافُ حيث بَدَأْتُ، في مجموعات التاريخ الطبيعيِّ!». وكان كلُّ ما يحكيه يدور حول قصص أو لقاءات غريبة وساخرة، أو عِظات حكيمة.
كانت، في كثير من الأحيان تجِدُ صعوبةً في فهمها وإدراكها، ولكن بعض الجمل وبعض الصُّوَر، كانت تنحفِرُ في ذاكرتها. في بعض الأحيان، كانا يتجوّلان معاً، كانت تراهُ وهو يستنْشِقُ ملذّات روائح، تكون هي بالكاد قد لاحظتْها؛ أوْ حين يُريها علامات طبيعيّة على حجرة، لا تراها هي. عوّدها على إصاخة السمع إلى أصوات غير مسموعة في الغابة، وحين هبوط الليل، يأمُرُها برفع عينيْها إلى السماء: «إنّ تأمُّل النجوم ترفع المعنويات، وتشدّ العزم في اللحظات الصعبة، لأنه حينذاك كلّ شيءٍ، من شقاء ومن مشاكسات ومن حزْن، يأخُذ مكانه الحقيقي.» كان يعلمُها بأنه مهْمَا حدَث يجب ألاّ نسقط في اليأس، لأنّ الحياة تمنحنا، دائماً، فرصة ترك أثَر، عبر هذه الحركة أو تلك من حَرَكاتِنَا، فرصة اللَّمَعَان، وكذلك التعالي والسموّ على التَّفَاهَة الظاهرة البادية للوجود البشريّ. ويقول لها إن هذه الفرصة المناسبة يمكن أن تحصل في أية لحظة، وهي في كثير من الأحيان تَمُرُّ دون أن تثير انتباهاً، لأنه يمكن أن يتعلق الأمْرُ بقرارٍ متواضِع وبسيطٍ كما يمكن أن يتعلق بحركة وميض. يمكن أن يتعلق الأمر بحياة امرأة، بحياة شَجَرة؛ وبالتخفيف من معاناة، وهذه المعاناة يمكن أن تكون معاناة شخص مَا، أو عصفور، أو الماء، أو الهواء.
وحينَما بلغت «ماري» الخامسة عشرة من عمرها، تعرّض جدّها لنوبةٍ انتهتْ بشَلِّ ساقَيْه. فكان يتحرّك في المنزل باستخدام عُكّازتَيْن، ولكنه كان يرفُضُ أيّ مساعدة. كان يجلس على المتّكأ الكبير ويبدأ في قصّ حكاياتٍ بصوتٍ خفيض وضعيف. بعد عدة أسابيع تعرّض لنوبة جديدة، أوهنتْ من عزيمته ومَنَعَتْهُ، بشكلٍ نهائيّ، من الكلام. وحينما كانت تأتي لزيارته في المستشفى، كان يتعرّف عليها، دون أدنى شكّ، ولكنّ شَفَتَيْه كانتا عاجزَتَيْن عن الابتسام. كانت تنحني وتقبّله، وتغرق في البكاء. لماذا يتوجّب أن ينتهي الأمرُ إلى هذه الدرجة من المعاناة، التي لا يمكن لأحدٍ أن يخفف منها، حتى ولو كان الشخص الذي يتعرّض للموت هو من نحبّ أكثر في هذا العالم؟
حين التقتْ بـ«جاكوب»، كان قد مرّ زمنٌ طويلٌ على وفاة جدّهَا، ولكنه بدا لها أنّ الفرصة التي كان جدّها يتحدّث عنها، ها هي تتحقق أخيراً. شيءٌ ما سيتغيّر في حيواتِهِمَا، وستتوقف حيواتهما عن أن تكون سخافة وابتذالاً، ومتوالية جُنُونيّة وجارفة من الأشياء اليومية والعابرة. ولكنْ، لا شيء من هذا حدث.
بعد سنوات عديدة من الحياة المشتركة، استطاعا، أخيراً، امتلاك شقّة لهما. وكانت هذه الشقة توجد في الطابق السابع من بُرْج مصنوع سلَفاً، ويضمّ ثلاثة عشر طابقًا. وكانت النوافذ تنفتح على أسوار خراسانيّة محرومة من أيّ جمال ورَوْنق. ولم يكن يوجد عُشبٌ (أرض خضراء) تفصل بين العمارات، ولكن فضاءات مُعبّأة بتراب مُكدّس، وبألواح وبحجارة. ولم يكن يبعد هذا السكن عن مكان عملها، دار حضانة، سوى بضع دقائق مَشْياً، وكانت «ماري» تقضي حياتها في هذا الفرْز اللامكتمل. فقرّرت تأثيث المنزل بأقصى درجةٍ من البساطة الممكنة، وبوضْع باقات من الزهور الطريّة مكانَ الأمكنة الفارغة من الأثاث. وكانت تهتمّ، بكثير من العناية، بزوجها وبابنها، حتى ولو اقتضى الأمر أن تنزع هذا من الوقت المخصّص لهَا. كانت تطبخ كلَّ يوم، وفي أيام الآحاد، كانت تخبز الخبز والفطائر والكعكات، وكذلك البرْيُوشة، كما كانت تفعل نساءُ أيام زمان. وكان زوجها يجد الأمرَ طبيعياً، ولا يُظهِرُ أدنى قبول أو رفض.

فهُو لَمْ يكُنْ، سوى في النادر، مُصرِّحاً عن أفكاره، ليس لأنه لا يُحبّ زوجتَهُ، ولكنه كان مُقْتنِعاً بأنّ أيّ زوج يجب أن يَظَلّ متحفظاً وعائلاً لزوجته.
هكذا كانت حالُ حياتهما، خلال سنوات عديدة. وبالنسبة لها، كانت الحياةُ هادئةً، ورتيبةً وانفراديّةً. ولم تكن تعرف جيرانها بالرغم من أنّ معظمهم كانوا، في مثل عُمْرِها. سراويل ومعاطف «جينز»، والألبسة الرياضية الفوقانية، وشعر مصبوغ، ونفس مُزيلاتِ الروائح ونفس الماكياج، ونفس التحيّات والسّلام الملقاة ساعة الالتقاء بنفس الرنة. التقاء كلّ الناس وكلّ الأشياء في نفس الاتساق والتّجانس. وحدهُ الرّجُل العجوز، الذي يسكن في الطّابَق الأسفل، يختلف عن الآخرين، لا من حيث العُمْر ولا من حيثُ المَظْهر: كانَ يتَمشّى بالاعتماد على عكازين. كانا يلتقيان، أحيانا، أمام المصْعد، في مدخل العمارة، فكانت تُمْسِكُ، بباب المصْعد، بينما هُوَ يتقدّمُ، بصعوبة. ولم يكن الرجل العجوز يتوقف عن تسليط عينَيْهِ عليها، طوالَ فترة صعود المصْعد. وكانت تعتقد، خلال مرّات عديدة، أنه على وشك التصريح بشيء، ولكنّه كان يُغيِّرُ رأيَهُ، فيما يبدو، قبلَ أن يفتَحَ فَمَهُ. أو أنه، ربّما، كان يكتشف أنه لا يملكُ الوقتَ الكافي لِقَوْلِ كلِّ شيء قبل أن يتوقف المصعد أمام طابقه. التَقَتْهُ، ذات يوم، وهو محمّلٌ بعلبةٍ كبيرة، وحين توقف المصعد في الطابق السادس، سَاعَدَتْهُ على حمل هذه العلبة إلى باب شقته. وحين فتح باب منزله، تلقّتْ على وجهها فوْحَةَ روائح، عضوية وكيماوية في آن. ومن الداخل، كانت تنْبعث أصوات ببّغاء، وجاء ضَيْوَنٌ ضخم ليَحْتكّ بِسَاقَيْ صاحبه. فأكْثَرَ الرّجل العجوز من الشكر. فأسرعت المرأة في الانصراف. وحين أغلقت الباب وراءها، قرأت عليها اسمَهُ، ففكرت، بشكل مُفاجئ، بأنّه كان جميلا جدا في ريعان شبابه: فكل شيء عليه يدُلّ على القوّة، وخصوصا يدَاهُ، وعُنُقُهُ ومعطفه. شَعْرُ رأسه، الأبيض معظمه، كان ما زال كثيفاً. فماذا حدث له حتى وجد نفسهُ هكذا يتمشى بالاعتماد على عكازين؟ ثم توقفت عن التفكير في الرجل العجوز.
وفي اليوم التالي، التَقَتْهُ أمام العمارة، حين عادت من العمل. ألقى عليها التحيّة، فابتسمَتْ لَهُ. التقَتْهُ ثلاث مرّات في هذا الأسبوع: إنّها مُصادفَةٌ غريبةٌ، هذا إذا أمْكنَ الحديث عن مُصادفة... في المرة الثالثة، كان يحمل باقة من الورود، وحين خرج من المصعد، أعطاها الباقة.
قالت محتجّة:
- ولكنّكَ..اشْترَيْتَها، بالتأكيد، لنفسك!
قال، وهو يخرج من المصعد بشيء من العرج:
- ربّما، اشتريتُها لنفسي.
ملأها عبيقُ الورود بانتظارٍ غامضٍ ومُلْتَبِس. وحين كانت بصدد وضعها في مِزْهَريّة، طفقتْ تبتسم من عواطفها ومشاعرها الخاصة.
هيّأتْ كُعَيْكات فاكهة، في نهاية هذا الأسبوع، ووضَعتْ بَعْضاً مِنْهَا، جانباً من أجْلِهِ، في علبة شوكولاته فارغة قامتْ بتعبئتها في وَرَق حريريّ.
كانَ الرَّجُل العجوز يسكن في غرفة واحدة، تُحيل إلى ورشة صَانِع أو رسّام. وبالقرب من المحْرَفَة(طاولة الحِرفيّ)، كانت توجد مِعْصَرةٌ خشَبيّة، ومِقْطَعٌ(آلة لقطع الورق في المطابع) أحْدَثَ نَصْلُهُ المرفوعُ انقباضاً غامضاً في صدرها. وعلى طول الحيطان توجد كتبٌ وأوراقٌ مُكدَّسَة بشكل سيئ؛ هذا بينما تختفي الرُّفُوف والمقَاعِد، أيضاً، بسببِ أكْوَام من أشياء مختلفة. كانَ الضَّيْوَن نائماً على الأريكة، في جَوْف كومة من الثياب مُلْقَاة هناك. لاحَظَتْ أن ثمّة، على الجدار، لوحات وصورا زيتية من دون إطارات، ذات مواضيع رومانسية تَجَاوزَتْهَا الموضة، ومواضيع أخرى غير مُنْتَظَرَة، والتي كانَ الطلاء لمّا يَزَلْ طريّاً. وفقط، في النهاية، لاحَظَتْ الحامِلَ(حامل من الخشب يرتكز على قائم خلفي يوضع عليه اللوح الذي يرسم عليه الرسّام)، يَعْلُوهُ بورتريه امرأة غيرُ مُكْتَمِل. نَظَرتْ، بذهولٍ إلى الوجه في رسمه التخطيطيّ: لقد كان وجهَهَا، مِنْ دُونِ شَكّ.
قال صوتُهُ المنبعث خلف ظهرها: «لم أتعلّمْ، أبداً، الرسم». وَضَعَ العلبة التي أحضرَتْهَا له للتوّ على الطاولة، دون أن يفتحها، وطفق، في حَرَكة مستعْجلة، يُخَلّص أحد الكراسي مما وُضِعَ عليه. «لقد قضيت عمري في تجليد الكتب. إذاً، فالرسمُ مسألةٌ جديدة بالنسبة لي. لقد صَعَقَنِي مظهرُكِ الخارجي، وجمالُكِ النبيل جدا. ومع الأسف، لم أستطع أن أُظْهر كلّ هذا... إن شيئاً مَا، فيكِ، يُذكّرني بأجدادي السلافيين.» كانَ الكرسيّ قد تحرّر من الأشياء التي كانت عليه، ولكنها لم تكن تودّ الجلوس. اعتذرتْ على مجيئها المفاجئ، وغادَرَتْهُ بسُرْعَة.
حين عودتها إلى بيتها، أسرعتْ إلى المرْآة ونظرَتْ إلى وجهها طويلاً، ثمّ اكتشفت، بأنّ عينَيْها، في الواقع، أقلُّ سعَة ممَّا هُمَا عليْهِ في اللوحة. حاولتْ فَتْحَهُمَا، أكْثَرَ فأكثَرَ، وابتسمتْ لانعكاس صورتِهَا.
في اليوم التالي، ذهبتْ، كما العادة، لإحضار ابنها من دار الحضانة، في بداية الظهيرة. ثَرْثَرَ «ماتوس» دونما انقطاع. لقد كانت متعوّدَة على عشق أحاديثِهِ وعلى أفعاله الصبيانية وعلى خياله، وتجاربِهِ المَعِيشيّة، ولكنها، في هذا اليوم، كانت تجِد صعوبةً في إصغاء السمع له. وحين لمحتْ، من بعيد، المُجلّد العجوز الذي كان ينتظرهَا أمام العمارة، قادتْ إبْنَهَا إلى حوض التراب ليلعب، كي يتسنّى لَهَا العودة، لوحدها، إلى المنزل. حيّاها، وتبعها في المصعد وهو يَعْرُج قليلا. وبمجرّد ما أن تحرّك المصعد بِبُطْء، حتى قال لها: «لقد نظّمْتُ الغرفة، اليوم،

فهل تريدين أن تبقي معي بعض اللَّحظات؟»
لقد كان البورتريه المُخَصَّص لها مُغَطَّى بثوب أبيض، وهذه المرة لم تختَفِ الكراسي والكنبة تحت أكوام من أشياء مختلفة وغير متجانسة.
أيّ ضَرَر في زيارة رجل عجوز ذي عاهة، ويعاني من عزلته، بشَكْل ظاهر؟ جلَست بالقرب من النافذة، كي يتسنى لها إلقاء النظر على حوض التراب، وكذلك لتُخفي حرَجَهَا. اعتذرتْ عن قبول المشروب المرَطِّب الذي منحَهُ لها.
وضع المجلدُ العجوز عكّازيه، جانباً، وجلس بصعوبة. وخلال لحظة من الزمن، نَظَر إليْهَا بحدّة، دون أن يقول شيئاً، ثم بدأ طرح الأسئلة عليها. هل كانت سعيدة؟ وكيف قضت طفولتَهَا؟ وهل اختارت المهنة التي تقوم بها لأنها تحب رفقة الأطفال؟ ومن جهته، فهو يعتبر أن الذين يهتمون بالأطفال، إنما يؤدون مهمة نبيلة.
كان يتحدث بشيء من التفخيم، ولكن الذي أثار إعجابَهَا، بشكل أكبر، هو الاهتمام الذي يوليه لحياتها. أحَسَّتْ، فجأةً، بأن مناخا من الحميمية ينْشأ بينهما، ذُعِرتْ من هذا الجوّ، فاعتذرتْ عن مغادرتها المبَكِّرة، وأسرعت للبحث عن ابنها.
إعتادتْ أن تأتي لزيارة المجلد العجوز، من وقت لآخر، ولإحضار الحلويات التي تعدُّهَا بنَفْسِها. وكان هو، من جانبه، يمنحها كُتُباً أو أزهاراً. كانت تقرأ الكتب، التي لم تكن تعني لها كبير شيء، لأن مواضيعها كانت بعيدة جدا عن قراءاتها المعتادة. ولم تكن تلبث سوى دقائق في بيت المجلد، ولكن هذه الفواصل الزمنية(القصيرة) كانت تحْتَلُّ في كثير من الأحيان، وشيئاً وفشيئاً، عقْلَهَا.
ومن الآن فصاعدا، كانت تعرفُ، تقريباً، كُلَّ ما يتوجّب معرفتُهُ عن حياته، حسب رواية المعني نفسه. لقد استقرّ في الشقّة حين وُصُوله إلى القرية، حيث كانت أخْتُهُ ما تزال على قيد الحياة.
لقد كان عليه، في البداية، أن يرث أباهُ على رأس المزرعة العائلية، ولكنه، في الأيام الأخيرة للحرب، تمَشَّى على لغم أرضي، ففَقَدَ ساقَهُ. وأوشك النّزيف أنْ يذهب برُوحِه. كان في العشرين من عمره، وبالنسبة له، فقدْ كانتْ حياتهُ في حُكْم المُنْتَهية. ولكن مع مُرور الزّمن، انتهى به الأمرُ إلى أن يُدْرِكَ أن بليَّتَهُ لا تُغلق دونه كلَّ الأبواب. أبواب المعرفة، مثلاً، المغامرة الصوفيَة. ومن أجل هذا، لم يكنْ محتاجاً إلاّ إلى تجميع قواهُ، وإلى الانفصال عن العالم الذي يُحيط به، وإلى الانفصال عن أشواقه وأهوائه واضطراباته، كي يرقى إلى السعادة العُلْيا، السعادة التي تحقق رؤية الإله. ولكنّ باباً واحدا ظلّ مغلقا إلى الأبد. فهو لا يستطيع أن يُؤسِّس عائلةً. مرّت السنواتُ، وفقد شيئاً فشيئاً كلَّ أقاربه، ومن الآن فصاعداً، كان يُقضّي كل أيّامه في عزلة لا يكْسرُها إلاّ مرة واحدة في السنة، خلال زيارته الصيفية لأُخْتِهِ.
سَأَلَتْهُ:
-«ولكن، كيْفَ حدَثَ أنَّكَ ما زلتَ هنا؟»
أجابَهَا:
- «أنت تعرفين جيدا، لماذا.»
كان يأتيها الإنطباعُ، أحياناً، بأنه يُبالِغُ في الحديث عن الطمأنينة وعن السعادة التي توَصَّل إليها؛ وأن هذه السكينة، التي يَتَحدَّثُ عنها كثيراً، تُخْفي، في الواقع، عدم رضًا عَميق، وتخْفي نُدُوب جروح قديمة. في بعض اللحظات الأخرى كانَت تحسّ بالارتباك والحيرة من تصريحاته. ولم تكن تفهم وَلَعَهُ بديانَة الآريّين القدماء، وبعَادات أجدادهِم السلافيين، ولا لماذا يتَّهم اليهودَ بالتآمُر على كُلِّ الأُمَمِ الأخرى. وعلى أيٍّ، فهي لَمْ تكن تعرف أيَّ يهودي، ولا الهنود، ولا انْشغالاتِهمْ، وكذلك فإن مُمَارسات وتصرُّفات السلافيين في الزَّمَنِ الغابر، كانتْ بالنسبة لها غريبَةً بشَكْلٍ كامِلٍ. ولكنها كانت تُنْصتُ، باهتمام، إلى الرجل العجوز، كما لو شاءتْ، عَبْرَ اهتمامِهَا، أن تُعوِّضَ له عن كلِّ السنوات التي لم يكن يوجد فيها شخصٌ واحدٌ يُنْصِتُ إليه.
في نهاية فصل الربيع اضطرَّ زوجُها إلى الغياب خلال أسبوع في «براغ»، من أجل قضاء أعمال؛ فكانت كلما فكَّرتْ في هذا السفر، انتابَتْهَا رَعْشَةُ تهَيُّج، ولم تكن تعرفُ لِمَاذا. وفي المساء التي تلا سفرَ «جاكوب»، انتظرتْ أن ينام ابنُها، ثم ارتدت أجملَ ثيابِهَا. جلستْ أمام المرآة وتأملتْ وجههَا، طويلاً. فقرّرتْ وضْعَ كحول في جفنيْها، ولكنَّ يديْهَا كانتا ترتعشان بقُوَّة. دخلتْ إلى الغرفة التي كان ابنُهَا نائما فيها، قبَّلَتْهُ في جبهَتِه، ثم خرجت على رؤوس أصابع قدمَيْهَا. في صحن الطابَق، كانت تَسْمَعُ أصوات التليفزيونات خلف كلّ أبواب الجيران، ولكنها حين طرقتْ عليه الباب، بدا لها أنَّ هذا الصوت الحادَّ يجتاز طوابق العمارة الثلاثة عشرة.
أتى لفتح الباب. وقال سائلا:
- «هل حدث شيءٌ ما؟»
طأطأتْ رأسهَا. وجلستْ على كُرْسِيِّهَا المعتاد- أو على الأقلِّ حينما تقْبلُ الجلوس. أحضر المجلدُ العجوز قنِّينَةَ خمْرٍ وكأسيْنِ:
- «هل لكِ الوقت الكافي هذا اليوم؟»
لاحظتْ وُجُود بورتريه جديد لها على الحائط، ولكنها صرفت نظرَهَا عنه.
- لقد سافر زوجك؟
أشارتْ برأسها أنْ نعم.
قالَ مشتكياً:
«يا لَها من بليّة، أن أكون عجوزا جدا، وزيادة على ذلك مُقْعداً.
- »أيّة أهمية في ذلك؟ الأساسيّ هو أنني أحبّ أن أكون معك.»

ولم تكن تعرف، كثيراً، ما يتوجَّبُ فعْلُهُ. نهضَتْ، واتّجهَتْ صوبَ الباب، ثمّ توقفَتْ، حائرةً ومتردِّدة، وسطَ الغرفة. «إنّ عليَّ أن أنصرف، ألا تتفق معي في ذلك؟»
- «لا. بكل تأكيد!»
لم تكن تنظر إليه. وكانت عدة أنسجة عنكبوت ضاربة إلى السواد تتدلى من السقف، وخلف الجدار كانت تُسْمَعُ موسيقى. تحرك الرجلُ العجوز نحوها، وقبَّلَ عنقَهَا. «لقد مرّ زمن طويلٌ لم ألتق
فيه أيّ امرأة. سنوات طويلة.»
أحاطها بذراعيْه. فغادرها كلُّ حَرَج، وكلُّ تردُّد، بصفة مفاجئة. توجَّهتْ نحو الأريكة، تجرَّدَتْ من ثيابها وانتظرتْ منه أن يلتحق بها.
جاءَ، وجلس بجانبها، وهو يهمس ويُوَشْوِش، ببطء، بأسماءِ آلهةٍ سلافية، كل هذا وهو يداعِب ويُلامِسُ لمَساً لطيفاً جبهتَهَا ووجْنَتيْها وعنقَها ونهْدَيْهَا. فأيقظتْ كلماتُهُ وحركاته في أعماقها رغبة عميقة. فتَمْتَمَتْ بكلماتٍ جاءتْهَا إلى الذهْن، على حين غرّة، مثل طلاسم، كما لو أنّ بمقدور هذه الطلاسم حمايتَها، هي، وحماية هذا الرجل العجوز. وحين تمدَّدَ، أخيراً، إلى جانبها، أحسَّتْ كما لو أنها انتظرتْ هذه اللحظة طيلةَ حياتها، وشعرَتْ بلذّة جديدة، تصعدُ وتصعدُ، إلى حدٍّ لَمْ تستطعْ معه السيطرة عليه، فأصدرتْ صرخة خليقةً بأنْ تخترق الطوابق الثلاثة عشرة في العمارة، وبأن تُخْرِجَ من أسرَّتِهِمْ كلَّ الجيران، سواء كانوا يَقظين أم نُوّاماً.
لامسَ الرَّجلُ العجوزُ جسدَهَا لمساً خفيفاً بيدَيْه الخشنتيْن، فغمرتْهَا تموُّجاتُ لذة دون توقف. قالت له هامسة: «أُحِبُّك، أحبك.»في هذه اللحظة تناهت إلى سمعها صرخةٌ غريبةٌ تشبهُ نُباحاً يخْترِق الجدار: إبنُهَا الذي كان يخْتنِق.
فأسرعتْ إلى ساحة الطابق، نصفَ عارية. وحين فتحت الباب، استقبلَهَا صَمْتٌ مُطلقٌ. فظلَّتْ جامدةً، وهي تتخيَّلُ ابنَهَا، هنا، وهو مُمَدَّدٌ. دون حياة، مُخْتنِق، في الوقت الذي كانتْ تفكر في أهوائها المذْنِبَة.
ولكنّ «ماتوس» كان نائماً بتنفس مُنْتظِم. وفقط كانت إحدى الوسائد ساقطةً على الأرض. قالت: «آه، يا حَمَلِي الوديع!»فَجثَتْ، وتحسَّستْ جبْهتَهُ وخُصْلات شعره الخضلة بسبب النوم. وأضافتْ، وهي تُوجِّهُ له الكلام: «إنّ أُمَّكَ لن تدعكَ وحيداً، أبداً!» وتمدَّدتْ على بساط السرير، وأدخلتْ وسادةَ الطفل تحت رأسِه، وأغلقت عينَيْها. وتحتَ جفْنَيْهَا، كانت ترى بُقَعاً حمراء وهي تتَراقص، تنتفخ ثمّ تَنْفَشُ، ثم، شيئاً فشيئاً، تبدأ فراشة تصفيق جَنَاحَيْهَا حولها، مُشكّلة مشاهد رومانسية. وأخيراً، انطفأ كلُّ شيء، وانبثقَ من الظلام الدامس وجهُ المجلد العجوز، وهو مغمورٌ بالضياء: وبفضل سعادة مفاجِئة اكتشفتْ أنّ هذا الضوء نابعٌ منها.
في مساء اليوم التالي، وبمُجرّد ما أن غفا ابنها، حتى التحقتْ بالرجل العجوز، وقضت معه أطراف الليل، تقريباً. وعادت إلى بيتها في الصباح الباكر، واستلْقتْ في موطئ القدمين في أسفل سرير ابنها، وغمرها النوم بسرعة.
حين عاد «جاكوب»، بعد أسبوع، وَجدَهَا جَفِلَةً، كما لو أنّ الحمّى افترَسَتْهَا. تجنَّبَتْ قُبْلَتَهُ، وبدا كما لو أنها لا تسمع ما يقوله لها. ثم أعلنتْ له أنها لم تَعُدْ تستطيع العيش معه، وحاولت أن تفسِّر له ما حدث. فأنْصتَ إليها وهو مصعوقٌ. وحين اكتشف، أخيراً، كلَّ دناءة وخِسَّة خيانتها الزوجية، صرخ في وجهها قائلا إنها تثيرُ اشمئزازه وتقزُّزَهُ. كان متأهِّباً لضربها، ولكن الأمرَ بدَا له فيه كثيرٌ من التَّمثيل والمسرحة، ووضيعٌ جداً، فاكتفى بأنْ بصَقَ على الأرض وبأن خرج من الغرفة بصَخَبٍ كبير. سمعَتْهُ وهو يصرُخُ عليها، بكلِّ تأكيد، من الغرفة المُجاورة، ولكنه، ربما، يصرخ أيضاً على الشخص الذي يقطن في الطابق الأسفل: «مع شخص مُقْعَد! سوْفَ تُمارس الحبَّ مع عجوزٍ ذي عاهة!»
أنامتْ «ماري» ابنَهَا. وخلال هُنيهة، تردَّدتْ، وتساءلَتْ حول ما إذا كانَ عليها أن تلتَحِقَ بزَوجِهَا، وحول ما إذا كانَ عليْها أنْ تُفهِمَهُ بأنه ليست لها النية في إلْحاق أيِّ أذى به. ثمّ تذكرتْ أنَّ المُجلِّدَ العجوز ينتظرها، يقيناً، فخرجتْ من الشقة دون أن تثير أيَّ ضجيج.
وحين عُرِفَ وشاع تصرُّفُهَا، كان الفضيحةَ الكبرى. إنّ مِثْلَ هذا الزواج غير المتكافئ، يتجاوز كلَّ أنواع الزنا الأخرى! شكَّكَتْ مُسْعِفَةٌ اجتماعية في قدرتها على تربية ابنها، وبعثَتْ بتقرير مُفَصَّل إلى رؤسائها، حيث تمت الإشارة إلى أنّ الأُمَّ كانت تترك إبْنَها وحيداً في الشقة. فالْتمَس منها مُديرُ حضانةِ الأطفال أن تبْحث عن شُغْلٍ آخر، في مكانٍ لم يسْمَعْ عنْهَا أحَدٌ.
في يوم الطلاق، رافقها المجلدُ العجوز إلى المحكمة. أسْنَدَ عكازيْه، بعناية، على الحائط، وجلس في الصفِّ الأخير.
كان القاضي رجلاً سميناً، ذا تعْبير عطوفٍ ومتسامح. وطول مِهْنَتِه، ساهم في تفكيك مئات من الزيجات، ولكنه، في المقابل، لم يتَوَانَ عن محاولة مُصَالحة الأزواج، ولكنها ظلّتْ محاولاتٍ دون نجاحٍ عموماً. ولم يُقصِّرْ في هذا مع «ماري آنَا» وزوْجِهَا. قال لهما: «يُمكِن أن تَحْدُثَ أشياء غير منتظَرة في حياة رجل وزوجته. فالأزواج يجدون أنفسَهُمْ في وضعيات لم يَتوقَّعُوهَا، فلا يستطيعون مواجهتَهَا. فيتَّخِذُون، حينَها، قراراتٍ مُتعجِّلة جدا، يَنْدَمون عليها في كثير من الأحيان. إذاً فعلى الشّريك (أو الشريكة)، إذا كان يُحِبُّ بصِدْقٍ، أن يُبْرْهِنَ على التسامح وأن يمُدَّ يداً مُنْقِذَة.
استدارَ القاضي صوْبَ «ماري» وحثَّها على التفكير فيما ستُقْدِمُ عليه. فالأمرُ لا يتعلق، فقط، بشريكها، الذي كَشَفَ، لحدِّ اللحظة،

عن زوج نموذجيّ، ولكن، أيضاً، بمصالح ابنها. فلا شيء يُعوِّضُ، أبداً، السعادة المنزلية. ويجب أن يخضع الطفلُ، في تربيته، لمجهود مشترَك من والديه. علي أيٍّ، فهل فكّرتْ في كونها تخاطِر بفقدان ابنها عبر قرار من المحكمة، وأيضا عبر حكْمِ القلب، في حالة ما إذا قررَ ابنها، حين وصوله سنّ البلوغ، إدانة قرارها؟ وأخيراً، وهذا ليس بالأمر الأقلّ أهمية، يجب عليها أن تفكر في شأنها: فبعد كلّ شيء، ألا تحبّ أن تعيشَ مع شخص على قدم المساواة، وقضاء حياة بأسْرِها معه، وليس فقط مجرد أسابيع قصيرة، من أجل مُشاهَدَة ولادة ثمرَة مجهوداتِهِمَا المُشْتَرَكَة، والعيش معه حتى هذا العُمْر المتقدِّم، حيث نحتاج فيه إلى سَنَدِه ومساعدته أكثر مما احتجْنَاهُ في شبابه. ألقى القاضي نظرة خاطفة على الكرسيّ الذي كان العشيق جالسا عليه، والذي يبدو أن القاضي أعلن موتَهُ القادم. ثمّ استدار نحو الزوج وسألَهُ إن كان مستعداً أن يُعاوِدَ الحياة المشْتَرَكَة مع «ماري». بدا أن «جاكوب» عاجزٌ عن الكلام بسبب الانفعال الشديد، فاكتفى بهزّ رأسه. رفع القاضي الجلسةَ كي يُعطِي للزوجين فرصةً للتفكير والتأمل.

غادرَ الثلاثة قاعة المحكمة. تردَّدَ «جاكوب» خلال لحظات، ثمّ انطلق بخُطى سريعة، دون أن ينبس بكلمة، ممتلئاً بالصحّة وبالثقة في النَّفس، بينما كانت تتمشّى صامتة، بجانب الرجل العجوز ذي العاهة.

تحدثَ العجوز المجلِّد دون توقف، كما لو أنَّ ثقلَ مسؤوليّتِه يرهقه فجأةً. قال لها إنه من المؤكّد أن الجلسة أوقعَتْها في كرْب، وإن الخطرَ الذي يتهددها بفقدان حضانة ابنها، يجب أن يُرعبها. لقد كان احتمالاً مستبْعَداً، ولكن إذا كانتْ ثمّة أدنى مجازفة، فيجب عليها، على الخصوص، ألاّ تفكر فيه، وهو الذي ليس سوى رجل عجوز. سوف يُغادِرُها، ويُخلِّصُهَا من حضوره، ومن هذا الثقل الميّت الذي يُهدِّد بأن يكونَهُ.

هزّتْ رأسها. لا، لم تكن جلسة المحكمة قاسيةً على وجه الخصوص. فلم تُحِسَّ نَفْسها معنيَّةً، ولم تفهمْ، بعدُ، أنها تجازف بفقدان ابنها.

أعاد الرجل العجوز، الذي كان معها، على مسامعها كلمات القاضي عن الموت وعن الذين يظلون وحيدين. قال لها بأنه لا يشْعُرُ بنفسه الحقّ في مطالبتها بأن تربط مصيرَهَا بمصيره، وبأنه لا يملك الحقّ باقتلاعها من عائلتها، كي يتركها، بعد ذلك، وحيدةً في هذ العالم.

إستمعتْ إليه، مرعوبةً. فكيف يمكن له أن يتحدث بهذا النوع من برودة دم، لو كان يحبّها حقيقةً؟ وكيف أمْكن له أن يُلقي المسؤولية على هذا الشيء نفسه الذي أنْقَذَهُمَا من وُجودٍ عديم الجدوى، بشكل كامل؟

ومن جديد، طأطأتْ رأسها. ثمّ افترقا، ودون أن تلقي بنظرها في اتجاهه، أسرعت تبحث عن إبنها. والآن، بدأت كلماتُ القاضي تَلِجُ في إدراكها. وحين أسرع «ماتوس» نحوَهَا، حين خروجه من دار الحضانة، أخذت به، وضمَّتْهُ بين ذراعَيْهَا، وانفجرتْ باكيةً.

عند عودتها إلى البيت، قضت فترةً تلهو، فيها، مع ابنها الصغير، نَاوَلَتْهُ طعامَ العشاء، وَوَضَعَتْهُ على السرير. والله وحدهُ يعرف أين ذهب زوجُهَا، ولكنها، ولأوّل مرّة منذ فترة طويلة، لم تنزل إلى الطابق الأسفل.

ذَهَبَتْ إلى الحمّام، لِتَنْظُرَ إلى وجهها في المرآة. لقد هزُلَتْ خلال ثلاثة أسابيع، وبدا لها وجهُهَا مُقعَّراً، وعيناها أكثرَ صِغراً وأكثرَ انغرازاً من قبلُ، وقد أكلَتْهُمَا دوائر مُزْرَقّة كبرى وداكنَة.

عاد «جاكوب» قبل منتصف الليل. وبدا كما لو أنّهُ تفاجأ من وُجودِهَا، ولكنه مرَّ أمامها في صمت. وكانت تفوح منه رائحة الجعّة.

راحتْ للتمدّد في غرفة النَّوم، التي كانت تتقَاسمها، منذ فترة غير بعيدة، مع «جاكوب». ولم يَعُدْ أحدٌ منهما يدخل إليها قطّ. لقد حذّرها القاضي من العُزلة التي ستكون من نصيبها إذا ما قرّرت العيش مع رَجُل عجوز سيَمُوتُ قبْلَهَا. كما لو أنّ الموت يأتي مع العُمْر، كما لو أنّ الموت، وحدَهُ يُرَغِّبُ في العُزْلَة. كما لو أنّ بضعة شهور لا تَزِنُ أكثرَ من حياة بأكملها من دون حبّ.

نهضتْ، لبستْ ثوبَ البيت وفتحتْ باب الغرفة التي كان زوجها يستريح فيها، بهدوء. لم يكن نائما. كان يُدخّن.

قالت: – «لا تأْخُذْهُ منّي». كانت تتحدث عن ابنها.

لم يكلّف نفسه عناءَ إدارةِ رأسِه.

فقالت: – « لا أعرف كيف حدث ما حدث. ولكننا كنّا سعيدَيْن.»

بَدَا وكأنّ «جاكوب» انتابَتْهُ حالةُ غثيان.

– «سامِحْنِي، فأنا لم أعرف كيف حدث هذا.» ثمّ رأتْ أنه لن يفهمَ أبداً إختيارها، وأنه يستطيع، بصعوبة، أن يمنحها ما تريد. وبما أنها لم تتلقّ أيّ جواب، أدارت له ظهرها وانصرفتْ.

توقفتْ أمام باب الطابق الأسفل، ولكنها لم تقرع الباب. ظلّتْ واقفةً، تنتظرُ. سمعت الصمتَ الآتي من الداخل. فلا شيءَ يُربِكُهُ. ففهمتْ أنها، هي أيضا، لا تتمنّى إربَاكَهُ أكثر. عبثاً يُحاول الرجل أن يكون ذا عاهة، ولكنه، مع ذلك، يظلّ رجلاً، وليس له أن يتهرّب من مسؤولياته.

نزلت الطوابق الستة المتبقيّة على قدمَيْها.

إنّ القدر يمنح كلّ واحد فرصة للّمعَان، وللسموّ على فراغ وجوده عبر هذه الحركة أو تلك. ولكنّ ماذا يصير عليه حالنا، إذا ما فاتت اللحظة؟ ماذا يمكن أن يَحْصُلَ؟

إتّكأتْ بعياءٍ على جدار العمارة. رفعت عينَيْهَا إلى السماء، ولكنّ وميضَ النجوم كان يضيعُ في احمرار قناديل الأرصفة.

التلّــــة

حسين العبري*

انتبه فجأة على صوت طائر جميل كان قد مر بالقرب منه. كان الطائر يحوّم قليلا ثم يبتعد محدثا جلبة بدت جلية. حدق مليا فيما حوله، لم يكن ثمة شيء في ذاكرته قد يذكره بالسبب الذي من أجله قد جاء إلى هذا المكان، ولم يكن ليستطيع تكهن الوقت الذي صادف لحظة حضوره، لكن الأمر لم يبد آنذاك ذات أهمية. كانت كومة تراب عالية تنتصب مثل تلة وهو إنما جالس عليها. وحين حاول أن يمد يده لفحته نفحة هواء باردة ورطبة جعلته يشعر بانتشاء غريب يتخلل كيانه بأكمله. بدا العالم جميلا وصافيا، فالسماء كانت ممتدة حتى أعلى ما يستطيع أن يرى والأرض منبسطة فيما حول التلة وعلى نهاياتها بدت الاشجار منتصبة بألق مشكلة جسرا ممتدا بين الأرض والسماء. حرك يديه أكثر والتقط حفنة من التراب وفاجأه ان يجد قطعا زجاجية ملونة. كانت القطع مختلفة الألوان ومتعددة الاحجام والأشكال.

لم يكن أيٌ من المناظر الجميلة التي من حوله لتحمل ذات السحر الذي كانت تتألق به القطع الزجاجية. لقد كانت هذه تتناثر على التراب بشكل عشوائي وتلمع ببهاء ثم حين كان يمسك بها وكان الضوء يتخللها فإن الألوان كانت تنبثق منها مثل شلال وكان ذلك ينعكس على المكان بالحركة الغائمة والمتموجة للضوء. مد يده بعمق أكثر وحينها وجد أن ثمة قطعاً أكبر مندسة في التراب. قرر أن يجمع أكبر قدر منها لكنه في قرارة نفسه لم يكن يعي لماذا. كانت الالوان والقطع وربما السماء والأرض تشده بجاذبية غريبة ورائعة.

أزاح كمية من التراب، وانتبه أن ما كان يجمعه من القطع كان يقل كلما أوغل في ازالة التراب. وحدث أن بدأت بعض القطع الزجاجية غير المصقولة تجرحه. كان ذلك مؤلما، وأحيانا كان يحدث أن يكون الجرح كبيرا كفاية لإسالة دمه. لكن ذلك لم يثنه عن ازالة المزيد من التراب، فبين فترة وأخرى كان يجد قطعا غاية في الجمال تكاد أن تعمي بصره. لكنه مع هذا بدأ في إدراك أنه لكي يحصل على قطعة جميلة كان لابد أن يمر بالألم الذي يحز يديه بفعل القطع الحادة.

حين كان قد أزال كمية كبيرة من التراب بدأ يفكر فيما يفعله. ووجد أن العناء الذي يبذله في تحمل الآلام لا توازيه المتعة التي كانت تفاجئه بها القطع الملونة التي يحصل عليها أحيانا. كانت التلة مازالت عالية. وأدرك لحظتها انه يجب أن ينتهي من هذه اللعبة التي بدأت تتعبه. لكن نظرة واحدة للعلو الذي هو فيه كانت تخيفه. لم يكن ليستطيع أن يقفز ويتخلص من كل هذا، وتبينت له الحقيقة في أنه يكاد أن يكون مأسورا ضمن نطاق هذه التلة وأنه لكي يصل إلى الأرض فإنه لابد أن يزيل التراب الذي يقف عليه بأكمله. كان ذلك صعبا في البداية إذ ان وعيه بكونه مأسورا كان يزيد من صعوبة المهمة التي كان عليه أن يؤديها. ومرت لحظات كاد أن يتوقف فيها عن ازالة التراب بيد أن قطعا ملونة كانت تشده أحيانا للعمل. صحيح أنها لم تكن بجمال التي جمعها من قبل لكنها كانت أكثر انتظاما وتناسقا، وفي المقابل فإن القطع الحادة كانت اكثر تجريحا وزادت عدد الندوب التي في يديه.

وبدأ يدرك شيئا فشيئا أنه في وضع خطير، وأن ثمة شيئا لابد أنه قادر على تخليصه من كل هذا. كان هذا الأمل الذي راوده في إمكانية أن يوجد مخرج

* كاتب من سلطنة عمان

ما من مأزقه الذي هو فيه يدفعه للعمل بنشاط. وكان كلما أوغل في ازالة التراب بيديه أوغل في تفكيره عن المأزق الذي هو فيه وعن ذلك الشيء الذي لابد أنه منقذه في النهاية. وفي اللحظات التي كان فيها يستريح قليلا او يمسح فيها العرق الذي بدأ في التصبب كان يتذكر كيف كان سعيدا بالقطع الزجاجية الملونة في البداية وكان كذلك يفكر فيما عساه يمكن ان يجد مُخبًا في التراب بعد كل هذا. وكان تذكره وتفكيره كلاهما يتعبانه ويزيدان من قلقه.

ومع مرور الوقت كان اعياؤه يكبر داخله ويداه تتأكلان بفعل الحفر والجروح. وكانت الشمس تغير من موضعها وتنتصب بشكل أكثر استقامة. والعرق الذي بدأ في التصبب كان يذكره بالورطة التي كان عليه أن يجد لها مخرجا. بيد أن التفكير لم يكن ليزيده إلا قلقا ولذلك فقد قرر داخله أن يمضي في ازالة التراب. كان هذا بالطبع نوعا من الخداع فهو كان متأكدا في داخله أنه لا مفر من ازالة التراب وأنه لا يفعل هذا بإرادته، وأن وضعه من كان يقرر ما يجب ان يفعل. لكنه حين كان يقتنع أنه هو من كان يريد أن يستمر بازالة التراب فإن جزءا كبيراً من العناء كان يتلاشى.

بدت هذه الخدع البسيطة التي كانت تتشكل في مخيلته أمرا فاعلا فقرر ألا يعتبرها خدعا وإنما وسائل لبلوغ هدفه. فذلك الشيء كان يراوده باستمرار ويؤكد داخله أن النهاية جميلة. وكان حين يرى ما جمعه من قطع ملونة جميلة يشعره أنه قد قام بعمل جيد وبدأ في تعزيز فكرة أنه هو من يريد أن يستمر في ازالة التراب وان ما عليه إلا أن يقفز من التلة لو كان يريد ان يذهب. وحتى أنه ذات لحظة قرر أنه لا بد أن يكون مَخبأ تحت التلة قطعة زجاجية هي الأكبر والأكثر تناسقا من كل هذه التي جمعها حتى الآن.

كان الزمن يمر والشمس تزداد حرارة وكمية الاعياء كانت تسيطر احيانا عليه فتجعله يستشعر البؤس وقلة الحيلة لكنه كان كلما وجد قطعة زجاج جميلة يهتز نشاطه فيعاود الحفر بهمّة. وكان تفكيره في الوصول الى ما تحت التلة، إلى تلك القطعة الكبيرة الباهرة يَلمع عينيه بوهج تحد عنيد. بيد أن مرور الزمن وآثار الندوب التي كانت تتكاثف على يديه والدماء التي كانت تنفجر بين الفترة والأخرى والعرق الذي يسيل من على جسده، كل هذا كان يثقل عليه ويحوله الى كومة كآبة. لكنه كان حين يرى ان التلة تتناقص يحس أنه لابد أنه واصل الى تلك القطع الكبيرة التي باتت الآن تأخذ المزيد من تخيلاته.

اصبحت القطعة الكبيرة الموجودة في مخيلته تماما مثل القطع التي كانت في يديه بل أنها لعظمتها وروعتها اكثر وجودا وحقيقية عن تلك القطع. كانت التلة تتناقص شيئا فشيئا ويداه تبطئان في حركتهما بفعل الاعياء والجروح وبدا ان التعب سيهلكه حتما. وكلما رأى كمية التراب التي ازالها والتي انداحت فيما حوله والكمية القليلة الباقية تحته تزداد قناعته في الوصول الى الأسفل.

بقيت كمية قليلة من التراب لكنه كان بالكاد يستطيع الحراك. ازاح بقية التراب بحركة قوية بدت أنها قادمة من الداخل ومجلوبة من أعماق ارادته اكثر مما هي حركة جسده، وحينها رأى لوحا خشبيا عتيقا يحمل رائحة التراب والعفن. ازال اللوح بعصبية كبيرة ليكتشف تحته حفرة عميقة وضيقة بالكاد تتسع له. لم تسعفه قوته في التحديق مليا في الحفرة، كانت آخر حركاته تلك التي دفع فيها نفسه باتجاه الحفرة لينعدم تفكيره الى الأبد من غير أن يتمكن أن يرى ما إن كان الشيء الذي سقط عليه هو القطعة الزجاجية الكبيرة التي كان ينتظرها.

الكـــــفن

رسمي أبو علي★

مرض والدي الشهر الماضي و اعتقدنا أن بصدره مرضاً فأدخلناه إلى مستشفى الأمراض الصدرية التابع لأحد المستشفيات الحكومية.

ولما كانت هذه هي المرة الأولى التي يدخل فيها مستشفى في حياته التي تجاوزت الثمانين عاماً حتى الآن، فيبدو أن الانعكاسات النفسية عليه كانت أكثر مما توقعنا إذا امتنع عن النوم تقريباً طيلة المدة التي أمضاها في سرير المستشفى والتي بلغت أربعة أيام.

ولما أعدناه إلى سريره في تلك الزاوية التاريخية من المنزل التي نام فيها على مدى الأربعين عاماً الماضية. أدركنا أنه تغير ولم يعد نفس الوالد الذي عرفناه قبل أربعة أيام فقط.

فقد أصر على أنه في تلك المستشفى قد رأى ثلاثة من الجن على أقل تقدير، وانهم ظلوا قريبين منه طوال الوقت...

ولما كنت أظن أنني رجل علماني فقد حاولت أن أشرح له أن ما أعتقد أنهم جن ليسوا في الحقيقة إلا أوهاماً تخيلها وربما كان ذلك بتأثير الأدوية المهدئة وغيرها التي أعطاها له الأطباء في المستشفى...

إلا أن ردة فعله كانت عنيفة جدا لأن ما رآه كان حقيقة وليس وهما – كما أكد المرة تلو المرة – ثم تساءل بسخرية :

– أظن أنني أنا الذي رأيت الجن وليس أنت.فلماذا المجادلة في المحسوس؟! يا متعلم يا محترم، قال، أو لم يرد ذكر الجن في القرآن.. فكيف تنكر وجوده؟

هنا أدركت أن الوالد قد هزمني تماماً وأن جميع حججي العلمية والمنطقية قد تهاوت فلزمت الصمت أما هو ففي غمرة إحساسه بالانتصار عاد يؤكد.

– ليكن درسا لك ولأخوتك وأخواتك.

عندما أقول شيئاً فيجب ألا تجادلوا.. وتذكروا أن مخي صاف وأصفى من عقولكم كلها.

غير أنني لم أعرف ما إذا مخه صافياً أم لا..إذ فاجأني بعد بضعة أيام من خروجه طالباً مني أن أساعده على شراء كفن له منذ الآن.. وبطبيعة الحال فقد كان ردي أن صحته رغم كل شيء جيدة وأن الوقت لم يحن بعد لشراء الأكفان ولم أنس أن أختم أقوالي

داعياً الله أن يمد في عمره.

ولكنه نحى كل أقوالي بحركة من يده وهو يحشو غليونه القديم بشحنات صغيرة من «الهيشي» طالباً مني ألا آخذ المسألة من زاوية عاطفية إذ لا مكان للعاطفة هنا... وكل ما في الأمر أنه يريد منذ الآن أن يعد نفسه لتلك اللحظة مفلسفاً الأمر على النحو التالي:

– هب أنني مت فجأة..فماذا يكون وضعكم بعد ذلك.. ستركضون إلى باعة الأكفان وأنتم مرتبكون، وهم بالتأكيد سيحسون بذلك، والنتيجة هي أنهم سيزيدون عليكم في السعر عشرة وربما خمسة عشر ديناراً زيادة على السعر المقرر...فهل تعتقد أن هذا يرضيني...وهل تظن أنني سأسمح لهؤلاء التجار الجشعين أن يستغلوكم في لحظة ارتباك؟

أدركت أن تفكير الوالد سليم من الناحية المنطقية ولكنني لم أستطع أن أهضم الأمر برمته إذ أننا لسنا أمام مسألة تجريدية و إنما أمام اخطر مسألة يواجهها الإنسان منذ الأزل...ولذلك قلت له بأن

★ شاعر من فلسطين

تفكيره سليم.ولكن طالما أن المسألة مسألة بضعة دنانير فلن تكون هناك مشكلة.

ولكنه لم يقتنع وأصر على أن اشتري له الكفن مع العلم أنه أكد طيلة الوقت أنه سيدفع ثمنه من جيبه الخاص لأنه أدخر نفقات الكفن والجنازة وملحقاتها منذ زمن بعيد.

وحاولت فيما بعد أن أقصي تفكيره بعيداً عن موضوع الكفن وخيل لي أنني نجحت في إحدى المرات، ولكنه عاد في اليوم التالي لفتح الموضوع متسائلا أين وصل الأمر...

وهو لم يكتف بطرح الأمر علي بل أخذ بطرحه على جميع أفراد الأسرة وخاصة على شقيقاتي العاطفيات أكثر مما يجب واللواتي ما أن سمعنه يتحدث عن الكفن حتى انهمرت دموعهن الغزيرة مصحوبة بالبكاء والولولة.

ورغم أنني رجوته في اليوم التالي ألا يطرح الموضوع مع الشقيقات إذ أنهن لا يتحملن هذا الموضوع وخاصة بغياب الوالدة التي ماتت منذ اكثر من عشر سنين إلا أنه أصر على أن لا حياء في الموت وأن الموت حق وأن من واجب كل إنسان في هذه السن أن يعمل حسابه وأن يشتري كفنه ويضعه تحت وسادته.

إلا أنني لاحظت أنه رغم أجواء الحزن ورائحة الكافور التي بدأت بشمها بالإيحاء، لاحظت بهجة خفية في عمق أعماق لهجته، لهجة إنسان حصل على الاهتمام والتضامن بعدما أعتقد أنه إهمل ونسي.. فلم أقل له شيئاً وتركته يمضي في سرد ذكرياته البعيدة معرجاً على موضوع الكفن كلازمة ثابتة في جميع أحاديثه الأخيرة.. ولكنني كنت قد بيّت أمرا.

في صباح اليوم التالي أجريت بعض المكالمات مع بعض الأقارب المجربين الذين سبق وأن اشترى الواحد منهم كفنا واحداً على الأقل، مستفسراً عن المحلات التي تبيع الأكفان.

وعن المعدل العام للسعر.وفهمت بعد بضع مكالمات أن الأكفان أنواع.فهناك أكفان بعشرة دنانير وهناك أكفان يصل ثمنها إلى خمسين دينارا.وخلاصة الأمر أنني توصلت إلى نتيجة عامة هي أنه يلزم عشرين ديناراً لكفن محترم يتناسب والحالة التي نحن بصددها.

وبعد الظهر ذهبت لزيارة الوالد وعلى الفور فاجأته بنتيجة ما قمت به من اتصالات مع ذكر الأسعار، والأماكن.. فلم يصدق في بادئ الأمر، ولكنني عدت وذكرت تفصيلات لا مجال لنقصها.وفي النهاية دحرجت أمامه الجملة التي طالما أعددتها بعناية كبيرة في الليلة الماضية صائحا.

- إيدك على عشرين دينارا وغداً يكون الكفن تحت وسادتك..

فاجأته تماما ودحرجت الكرة في مرماه بحيث ظهر الارتباك علي وجهه فلم يقل شيئاً ولجأ إلى حشو غليونه أملا أن يكسب بعض الوقت..وعدت أقول:

ما لك لا تجيب...أعطني العشرين دينارا حتى أحضر الكفن ؟!

كنت قاسياً أعرف ذلك، ولكنني كنت قد سئمت الموضوع الذي مر عليه أكثر من أسبوعين دون أن يتغير.

أخيراً قال باستسلام :

- طيب ولكن ألا ترى أن الطقس بارد هذه الأيام لماذا لا نؤجل الموضوع حتى يروق الجو ونذهب معا لأنني أخشى أن يخدعك التجار ! فهمت أنه تراجع فاكتفيت بذلك وقلت له فليكن :

عندما يتحسن الجو سنذهب سويا، لقد تحسن الجو منذ أكثر من ثلاثة أسابيع غير أنه منذ تلك اللحظة لم يعد إلى ذكر الموضوع مرة أخرى حتى الآن..

بيت أجمل وأكثر اتساعاً

محمود الريماوي*

لم يطل الوقت على الولد حتى عثر على حقيبته المدرسية، فهتف صائحاً وهو يرفعها: وجدتها.. ها هي. كانت الحقيبة ذات اللونين الأزرق والأصفر محط إعجابه، فهي جديدة ولامعة وخفيفة فلا ينوء بحملها حتى لو امتلأت بالكتب والدفاتر، وقد سارع إلى نفض التراب عنها بحماسة، ثم فتحها ملهوفا ليطمئن على محتوياتها. أما شقيقته ذات السنوات العشر والتي تكبره فكانت تلاصق أمها في وقفة الذهول، ولم تملك الأم سوى أن تكتم ابتسامة مريرة، أمام مرأى ابنها المتهلل فرحاً وسط الركام كوردة باقية ومتفتحة في خرابة، وقد استحثته أن يبحث عن حقيبة شقيقته، وأن يرفع ما يجده من أغراض البيت الذي كان حتى فجر هذا اليوم، بيتاً قائماً ينبض بالدفء تختلط فيه المسامرات بالمشاجرات والضحكات بالحسرات، وإلى ليلة أمس التي تشاجرت فيها مع أب أبنائها ((دونما سبب))، قد شتمها ولعنها على غير عادته، حتى أبلغته محذرة قبل أن تنام بأنها لن تسامحه.

أما فجر هذا اليوم الجمعة يوم الراحة، وبعد أن استفتحوا (افتتحوا يومهم) بمرأى الجنود وهم يقرعون الباب المعدني للبيت: افتح.. افتح ؛ ثم يطلب هؤلاء منهم وهم ما زالوا في سكرة النوم المسارعة في الخروج خلال دقائق.

.. في هذا اليوم فقد تغير الوضع. كاد الزوج الأربعيني من هول الصدمة أن يصاب بالبكم بينما تمالكت هي أعصابها، كي توقظ الولد والبنت، وتخرج خلال دقائق ما تيسر إخراجه من أغراض البيت، وهو لا يعدو أن يكن غرفة واحدة ملحق بها مطبخ صغير. وحين اندفعت إلى المطبخ بعد أن أيقظت الولد والبنت، فقد نهرها صائحا: التلفزيون يا شاطرة.. قبل أن يسأله أحد الجنود الأربعة إن كان يخبئ سلاحا، فأشاح بيده عنهم: لا سلاح ولا سخام، وقد أشار إلى جهاز التلفزيون وهو أثمن ما يملك ليخرجه، بعد أن انشغلت الزوجة بالفعل في إخراج أواني الطبخ وفي دس أشياء صغيرة وغامضة في صدرها، وخرج هو يصيح بالجيران صياح من يبلغ عن وقوع فضيحة: تعالوا تفرجوا، تعالوا شوفوا. وقد نهره رئيس الجنود أن يكف عن الصراخ، وان يبتعد بتلفزيونه خارجا: «أين.. هل أضعه في الشارع؟» وفكر لحظات أن يقذف به فما الذي ستأتي به الأخبار بعدئذ، وقد أنقذه من حيرته شاب من أبناء الجيران الذي لم يعتقل بعد، والذي حمل الجهاز قائلاً إنه سيحتفظ له به في بيتهم.

لم يسمع الرجل العبارة، إذ استدار عائدا إلى الجنود ليسأل أحد هؤلاء، وهو يقترب منه ويحدق في عينيه: لماذا تهدمون البيت ؟، فأجابه هذا وهو يدفع به إلى الوراء: أوامر عسكرية. فانفجر صائحاً يخاطب جيرانه المتجمعين بملابس النوم: يريدون أن يسخطونا بأوامرهم، هل يجب أن نموت جميعا حتى يهنأوا في عيشتهم ؟.

– أين ورقة الأوامر ؟.

– تريد الورقة ؟ ها هي.

– هذه ؟ إنها بالعبري. كيف سأقرأها بالعبري ؟.

– نحن قرأناها.

– لماذا تهدمون البيت، أجبني ؟

* كاتب من الأردن

– أوامر. ألا تفهم ؟.

– وما ذنب البيت حتى تهدموه. ما ذنب البيت يا من تفهم ؟.

وما أن لفظ عبارته الأخيرة، حتى وجد نفسه يتراجع مقذوفا إلى الوراء، بفعل دوي الانفجار، وكاد قلبه يقفز من صدره تحت ضغط الصوت المدوي، وكذلك لهول الصدمة. وقد شعر للوهلة الأولى شعور من يتعرى فجأة من كامل ثيابه أمام الملأ، وأحس ببرد شديد يتسلل إلى عظامه رغم ان البرد لم يكن قارصاً هذا الصباح، وللحظات لم تقو ساقاه على حمله، فاقتعد أول حجر من البنيان المتهدم وهو يهتف لنفسه: خرب بيتك يا فلاح، فيما كان يحاول اتقاء غبار الأتربة المتطاير بينما يرتفع صوت امرأته حارقا كالسهم: اكسرهم يا الله، اكسرهم يا كبير، وأصوات الجيران من نساء ورجال تردد وراءها: آمين يا الله.

أما الجنود الأربعة المتقاربو الأعمار باستثناء رئيسهم الذي يكبرهم والذي بدا في منتصف الثلاثينيات، فما أن وقع الانفجار ورأوا بأم العين البيت وقد انهار سقفه وهوت جدرانه، وبعد أن اطمأنوا لحسن أدائهم للمهمة الموكولة إليهم فقد انسحبوا بخفة وانتظام وبشيء من الفخر والاعتداد بالنفس، وكمن يترك هدية ثمينة ومميزة على عتبة بيت من يحب، ويحرص ألا يلحظه أحد، هو ينسل مسرعاً من حيث أتى.

وفيما تجمع أولاد الجيران يلتقطون ما تناثر واختفى تحت الركام وبينهم الطفل ابن السابعة الذي بدا هائناً بالعثور على حقيبته، ويجهد في البحث عن حقيبة شقيقته، فقد شعرت الزوجة المفزوعة والمكلومة والمشتتة النفس، بالاشتياق المر إلى يوسف ابنها البكر الذي أودى باثنين من الجنود المحتلين على مفرق طرق في رفح، والغائب الآن خلف القضبان وراء الشمس.

لقد مضت سنة كاملة أو يزيد على تلك الواقعة، وها هم يتذكرون ويأتون في مطلع هذا الفجر لهدم البيت، وقذف من فيه إلى العراء، لأن تلك العائلة أنجبت يوسف الذي لم يقذف الجنود بالورود.

وفي هذه اللحظات الذي غدت فيه العائلة بلا سقف، فقد ساور الزوجة الشعور بأن زوجها كان يعرف بطريقة ما بأنهم في سبيلهم إلى القدوم، وإلا ما الذي جعله هائجاً في الليلة الماضية ودونما سبب ظاهر، ولكن ما الذي كان يسعه أن يفعله أو يقوله حتى لو كان يعرف وهو لم يكن يعرف.

لقد لامت نفسها لوماً شديداً على غضبها منه، وعلى تهديدها له بأنها لن تسامحه. وكان قد خرج عن طوره وعنفها وشتمها، لمجرد أنها سألته عما يكدره. لقد كان يجب عليها أن تدرك كما أدرك هو وبعدما هدموا عشرين بيتاً في المخيم، أن بيتهم لن ينجو من هذا المصير. فهل كان يجب أن تنتظر هدم البيت، حتى تسامح الآن أمام شمس الله وخلق الله أب أبنائها، تسامحه بنفس راضية سماحاً كاملاً وصافياً لا شائبة فيه، ولا بقية من مرارة فيه ؟.

وفي وقفتها المذهولة، سخرت من نفسها اللوامة لانشغالها بهذه الأفكار الصغيرة عن الزعل والسماح بعد خراب البيت. ومع تمالكها لأعصابها (فإذا كان البيت قد خرب، فإن الدنيا لم تخرب بعد) ومع الأمل الذي يخفق في ضميرها بأن تضع يدها في يد فلاح ويبنيان عما قريب بيتاً اجمل وأكثر اتساعا، فإنها لم ترغب أن تبدو في هذا الموقف أشد تماسكاً وثباتاً منه، فذلك يُثقل عليها، وقد يتسبب من يدري في إثارة زعل مكتوم لديه، وهو ما لا ينقصها ولا تتمناه. ولذلك وقفت على مبعدة منه، وانهمكت وسط عزاء الجارات حولها في معاينة وفرز بقايا الأثاث السليم.

زجـــــاج

جوخة الحارثي★

في السجلات الرسمية لإدارة المركز الصحي كان التعليل للعقوبة الحائقة بالموظف سعيد بن سالم بن سلمان هو «المخالفة للآداب العامة»، وفي ردهات المركز وبين أفواه الممرضات والموظفين كان كنه العقوبة غائما، فعلى لسان الممرضة فتحية هو النقل لمركز قصي، أما قاسم زميل سعيد فيؤكد أنه الفصل التام، وعيسى الموظف في المختبر يرجح أنه فصل تأديبي لبضعة أيام فقط، الشيء المؤكد أن سعيد بن سالم بن سلمان الموظف في قسم المراجعين من المرضى انقطع عن العمل في المركز الصحي عقابا له.

منذ الحادثة بدا أن سعادة مفاجئة حطت على قاسم، إذ بدا بشوشا رائق المزاج، حتى دشداشته بدت أشد بياضا وشاربه أكثر تشذيبا، ولم يعد بوسع أحد أن يتصامم عن تصفيره المرح وهو داخل إلى ركن عمله المغطى بالزجاج مقابل باب المركز، وأصبحت يده – المتباطئة سابقا – تسرع في التقاط بطاقات المراجعين من الفتحة الدائرية الصغيرة في الزجاج الفاصل، وتنهي – بدقة – إدخال المعلومات المطلوبة إلى الحاسوب، باختصار أصبح قاسم شخصا آخر.

في الأيام التي لا تصادف مواسم تبدل الطقس، أو ازدياد الحوامل، أو امتحانات الطلبة الدورية، يجد قاسم متسعا من الوقت ليترشف شايه على مهل محدقا في الأشكال اللانهائية التي تظهر على شاشة الحاسوب أمامه..في مرة أراد الخروج لشرب الشاي مع عيسى في المختبر أو حمد في الصيدلية إلا أن المسؤول الإداري لفت نظره بلطف إلى ضرورة ملازمته مكان عمله لاسيما أن سيدة متذمرة كانت قد وصلت لتوها وأسندت مرفقيها إلى الرف الذي توضع فيه البطاقات وهي تنقر الزجاج بأصابعها، ابتسم قاسم وهو يعتذر لها، فلم تتكلم بل مدت يدها بالبطاقة، أدخل قاسم المعلومات المطلوبة في الحاسوب، ودلها بصوت عال على الممر المؤدي لقاعة الانتظار، فرمقته باستهجان، واستدارت.

في المساء وهو يطفئ جهاز التلفزيون ويضبط ساعة المنبه فكر في إن الأصوات العالية غير مرغوبة، وفي اليوم التالي قضى ساعتين يحدق في الأشكال الهندسية على شاشة الحاسوب: دوائر تتسع لتعود تصغر من جديد، مربعات تتوالد، تتداخل ثم تتلاشى، مثلثات بزوايا قائمة وألوان متداخلة تظهر وتختفي..حتى دخل إلى المركز رجل يقود طفلا شاحبا، هتف قاسم:«خير إن شاء الله..»، نظر الرجل إلى شعر طفله وربت عليه بيد فيما زجت يده الأخرى البطاقة من الفتحة الدائرية في الزجاج، ارتبك قاسم وهو يتذكر أن الأصوات العالية غير مرغوبة، بعد ساعة خرج الرجل من المركز حاملا الطفل على كتفه.

غادر قاسم المركز في الساعة الثانية والنصف، هرول للحاق بالممرضة فتحية، قال ونظراته ساهمة في وجنتيها المكتنزتين :«ألن يعود سعيد؟..»

ابتسمت : «لا أظن.. أعتقد أنه نقل إلى مركز آخر..خلا لك الجو..»

قال بضيق:«لا..لا..عندما كان موجودا كنت أتجول في المركز بحرية..وأكلم من أريد ..أما الآن..»

ازدادت ابتسامتها اتساعا: «آه يا قاسم.. واضح أنك مرتاح لغيابه..»

خيل إليه أنها تحد النظر في شاربه ..هذه العانس

★ قاصة من سلطنة عُمان

الماكرة، تعرف أنه مطلق وتحاول الإيقاع به، تصر دائما أن تظهر بمظهر العارف ببواطن الأمور، ألا تفهم أن هذا لا يروقه؟

توقف قاسم عن التصفير حين أيقن أن لا أحد يرد على تحيته، فضلا عن المبادرة بها، وبدأ يعتاد التحديق الصامت في الأشكال الهندسية على الشاشة أو في الأشكال البشرية خلف الزجاج: صبايا متأنقات لا أثر للمرض على وجوههن المصبوغة بعناية، أطفال رأسهم أشعث متعلقو الأيدي بعباءات أمهاتهم أو دشاديش آبائهم، صبيان متجهمون، رضع باكون في أحضان نساء غاضبات، شيوخ ضجرون، عجائز يعرجن، طلبة فارون من المدارس، رجال متألمون..لا يكاد يرى أياديهم وهي تقذف البطاقات من الفتحة الدائرية، يقفون ثواني أمامه ينظرون إما إلى بطاقاتهم، أو إلى جهاز الحاسوب المائل باتجاه قاسم الذي لم يعد يعنى كثيرا بتشذيب شاربه.

رغم أنه متأكد من نظافة الزجاج إلاأنه عاود مسحه المرة بعد الأخرى، اكتشف أنه لا يستطيع التقاط تفاصيل دقيقة في هؤلاء المرضى العابرين، يرى هيئاتهم كاملة وهم يدخلون من باب المركز المواجه له، ثم يلمح أجسادهم النصفية وهم واقفون خلف الزجاج للحظات قليلة فشل أن يطيلها، لا يرى أياديهم، ويذهبون بشفاه مزمومة هي كل ما يعلق بذاكرته وينجح في استعادته وهو ممدد في فراشه باكرا كل ليلة.

في الثانية والنصف أسرع وراء فتحية :«هل رأيت الحلقة الجديدة من مسلسل البارحة؟..»، مشت دون أن تلتفت، صاح:«فتحية!..»، فرفعت يدها سامحة لعينيه أن تتملى من خاتم جديد يزين إصبعها، ضرب برجله الأرض:«هكذا إذن..»، في الظلام وهو يحدق في عقارب الساعة الفسفورية فكر أن أحدا ما لا بد أن يكون قد شاهد الحلقة الجديدة من المسلسل.

رغم أنه مسح الزجاج بنفسه إلا أن ضبابا ما يبدو مغلفا للأشياء في الخارج، الناس يأتون ويذهبون كالطيوف، ورغم أنه يلمس بطاقاتهم بيده، إلا أن شكا بوجودهم ينمو بداخله يوما بعد يوم،، لكأن هذا الزجاج عازل للصوت، حتى بكاء الأطفال لم يعد يسمعه، وعاد لدشداشته لونها القديم.

كانت تؤرقه احتمالية أن ينتحر البطل في المسلسل الذي بدأ منذ يومين فقط، رأى الطيوف العابرة خلف الزجاج، لمح العباءات السوداء والدشاديش البيضاء وسيل الألوان الأخرى، قال لصبي وهو يتناول بطاقته :«هل سينتحر البطل في المسلسل؟»، فحك الصبي أنفه مواصلا النظر إلى نقطة ما أعلى رأس قاسم، وكذلك فعلت العجوز المرتعشة حين وجه لها السؤال نفسه بصوت مرتفع، فشك قاسم في كونه هو غير مرئي وليس هذه الطيوف ذات الأسماء المدونة على البطاقات حقيقية.

ظل أياما يجرب تحريك شفتيه دون جدوى، يجرب تحديد الأشكال البشرية في خطوط ساكنة على الفضاء قبالته، يجرب إصخاء السمع والتقاط الملامح، غير أن عبور صوت ما خلال هذا الزجاج بدا ضربا من المستحيل، إن هذه الطيوف مجرد خيالات عابرة لم توجد قط.

في نوبة يأس – وقد انتحر البطل فعلا دون أن يعرف أحد أن قاسما كان يعرف ذلك – اندفعت يد قاسم من الفتحة الدائرية في الزجاج لتقبض على يد المريض بدلا من بطاقته، ضغط اليد بقوة في يده، أحس حرارتها وجس نبضها، شعر بملمس عروقها ساخنة حية تحت أصابعه، فرك اليد في يده بعنف ولم يفلتها مما دفع المريض للصراخ طلبا للمساعدة.

لم يعاقب قاسم بالفصل أو النقل إذ أن طالعه الحسن أوقع يده في يد رجل، وليس في يد فتاة حسناء تأوهت بألم واشتكت بغضب من قبضة الموظف سعيد بن سالم بن سلمان.

وتسألني الرياح

سمير عبدالفتاح*

وتغيبك الأرض .. رمالاً تغطي خطواتك وهواء ينقل رائحتك للبعيد وحصى ينقش قدميك بالألم ومدى فسيح يميت فيك الأمل.

وتتوه في المعاني.. وحيدا.. البرد رفيقك.. والحزن يفرغ فوق رأسك الأماني الميتة.. ويغيبك المدى وينشق بعيدا عنك المكان.. وتقلب وجهك في الرمال وقدماك ترسمان خيطا للألم.. لا مكان تصل إليه لا مكان تعود منه.. وتغافلك الريح وتدخل في عينيك الحصى فترتمي في الظلام ويتصاعد منك الأنين:

– أفرش المكان.. أزيح بقايا الليل.. أترك النافذة نصف مشغولة بالضوء.. حرارة البشر تغريني بالانغماس داخلها لأنسى البرد. اسحب ظلي عبر الطريق.. هياكل الظلال المتداخلة الآتية عبر تفرعات الشارع تفسح لي بقعة ظل بجوارها.. أجلس واترك ظلي يجاور بعض الظلال المستوية بالأرض.. أكاد لا أتعرف على ظلي الذي انغمس سريعا في حوار البلاهة مع الظلال الأخرى.. لم أعثر على ظلي بعد أن التفت للحظة الى بداية الشارع لمتابعة ظل يدخل الشارع بتراخ.. تركني وهرب.. ظلي... آخر ما تبقى مني لي.. تركني وهرب.. كيف ينعكس الضوء علي مرة أخرى.. كيف أعاود الحديث بصوت عال ولا ظل لي ليسمعني.. كيف ستعرفني الأحجار.. والجدار الذي استند عليه عند الغروب؟ أي كرسي ليلي سيقبل بي وأنا لا أحمل بطاقتي.. أي جدار سيمكن ظهري من الاستناد عليه بدون رهن ظلي عنده.. أي فراغ سيقبل بي بدون أن يفصل بيننا ظل؟

وتنزع في الوقت.. وتفرغ من المكان.. لا أرض تقبل بك.. ولا هواء يعينك.. تنزلق في تيه آخر.. في سفر جديد تفتح لك هاوية. ولا تعود.. التيه في دمك والريح تروض شفتيك الجافتين وتمص عرق الحياة فيك.

ويتلاشى الفضاء حولك .. وتحيطك الصخور.. في قلب الصخر ترميك الريح.. في قلب الصخر تخفي الريح فريستها بعيدا عن العيون.

– يلتصق بي ظلي قبل أن أطفئ ضوء الغرفة بثوان.. فأعيد تعريض جسدي للضوء فأرى ظلي يفترش الأرض بهدوء.. فأعيد جسدي الى الظلام وأوثق ظلي بالظلام حتى لا يهرب.. اتمدد وأحاول تذكر العالم الذي حاول ظلي الهروب منه.

ويبحثون عنك.. ويجافي أثرك المكان.. تتوه بقايا أفكارك.. وتأتيك ريح غريبة تنهشك ويتصاعد الأنين:

– هنا أنا في غابة الوقت اقضي ما تبقى مني.. أزم شفتي وأتنهد.. ارمي بالنظرات الى القرية البعيدة.. أتذكر الطفولة.. طفولتي في المرعى.. في الطريق الوعرة المؤدية الى كل مكان.. في البيت الحجري الصغير.. في الزقاق الضيق الذي يجاور بيتي ويطل على سوق عتيق للخضراوات.

وتنفتح الذكريات:

– بجوار جدار هنا ألف من الأهواء أمسكت بي.. وهنا الدمعة الأولى مزجت بقليل من الماء الساخن..

وتتوه في زحمة الأرق عندما تتركك الريح الغريبة.. ويحجرك الصمت.. وتعبر واديا آخر من القلق.. تتقلب فوق الحصى وجمار الوقت تشعل عظامك.. صوتك الباكي ينفجر من ثنايا روحك:

– هنا أنا في غابة الوقت أقضي ما تبقى من حياتي.. لا شيء لي.. لا شيء يبكي معي.. حتى ظلي لم يعد يشابهني يتأملني بصمت وأنا أبكي.. أرمي بآلاف الحقائق عني في حفرة صغيرة في باب غربتي وأعيد تشكيل حقيقتي لكن الفراغ يهز يده لي ويدعوني.. أبحث عن شيء ما أتمسك به لكن ظلي يترك النتوء الأخير الذي يمسكني.. واتلاشى بعيداً كأنني لم أكن موجودا.

ويهدأ ما تبقى من المكان وتتلاشى الذكريات وأنينك المكتوم يذيب الحصى من حولك:

– هنا بدوني.. ارى المكان بدوني.. ينزع الوقت أجزاء كان يفترض أنها مني.. يرميها في لا مكان.. أجبر نفسي على الابتسام لأنني لم أكن موجوداً.. أبتسم لأنني لو كنت موجوداً لبعثرني الوقت.. أرى الفوضى.. أرى بقايا الأحلام التي كانت ستراودني اذا كنت موجودا.. أرى مكاني الفارغ في المدرسة.. في المرعى البعيد عن بيتي في الأزقة الضيقة. كنت سأصنع في المرعى حفرة صغيرة لتمتلئ بها مياه الأمطار وأجعل الأغنام تشرب منها.. كنت سأجمع الأحجار في الزقاق الضيق وأبني لطفولتي بيتا تدمره أقدام العابرين.. كنت سأتسلق الجبل البعيد وأرى قريتي.. بيتنا سيكون صغيراً من على الجبل العالي كبيتي الذي دمرته أقدام العابرين.. لو كنت موجوداً.. كنت سأهجر.. لو كنت موجودا كنت سأكون بائساً.. لو كنت موجودا لرغبت بألا أكون موجودا.

ويستطيل المكان.. يفر من الأنين.. وتغمرك الريح من جديد..

* قاص من مصر

برودتها أقل لكنها تخرق عظامك وتضم جسدك الغارق في الحمى إليك.. أنينك يهرب بعيداً.. تسمع صداه كأنه يأتي من مكان آخر.. من مكان آخر غير رئتيك:

– أعاند قلقي.. أهرب الى البعيد.. إلى نقطة الضوء البعيدة.. الابتسامة الغامضة تقودني.. الوهم زرع بذرة الرحيل الصلدة في أعماقي.. أحلامي غذت الوهم.. أحلامي التي كانت ستكون لي لو كنت موجوداً ستغافلني.. ستزرع لي نقطة ضوء في البعيد .. سترميني بعيدا عن قريتي.

وتنام.. الريح تهدهدك.. والحمى تشعل أنينك.. موج هائل يشد بقايا أفكارك ويرميها على الصخور والحصى فتتفتت وتتناثر في الهواء:

– أكون قلقا.. لو كنت موجوداً لكنت قلقا ولجلست بجوار الأعواد اليابسة.. تنتظر مني الأعواد اليابسة قليلا من الندى.. أحدق فيها وتحدق هي في الجدار الذي استند عليه.. تسألني عن ظلي.. أتركه لها.. فينزلق ظلي بنعومة بين يديدها وتغزله بيسر وتختفي تضاريسه، الأصابع.. الظهر المحني.. الرأس المليء حتى التخمة بالضيق.. القدمان اللتان شذبتهما الأحجار.. ظلي يصبح شيئا آخر لا أعرفه.. أصبح يتقدمني في خطواتي.. يسكتني عندما أبدأ الحديث.. يلوح يده بغضب لي.. ظلي لو كنت موجوداً كان سيتسيدني.

وتوهج النسائم الباردة التي اخترقت الليل أنينك فيعود الأنين للارتخاء:

– بدوني أمشي.. بدون كلمات الرفض والاستفهام.. أتبع الظل.. الظل الذي كان سيكون لي لو كنت موجوداً يسحبني عبر الطرقات.. لا يبالي بالأحجار والحصى التي تدميني.. يتوقف الظل أخيرا.. أفتح معه حوارا لكنه يهز يده بسخرية ويقول لي أن الظلال لا تتكلم. أسكت وأقنع نفسي بأنني لا أستطيع الكلام.

وتموت في الأنين.. يحملك تيار القلق ويسلمك لرياح الحمى.. فتمصك الحمى.. ويغسلك الصداع والهذيان:

– في أيام التيه أغمد الحزن رايته في عروقي..

وتتجمع فوق رأسك الريح وهدير البحر ما زال يدوي فيها وترفع الريح رأسك وتمد يديك للأمام:

– بدوني.. بدون رفض يعصمني.. بدون ظل يقيدني.. بدون سؤال...

وينفتح جسدك للريح.. وتغوص بك الريح في الصخر وبقايا دمع يخيط الصخر بعدك ويتكور جسدك في الأسفل:

– تركني .. ظلي تركني.. قال لي إنني لا أنفع كظل.. تعلقت بأطراف ظلي.. بكيت.. قال انه سيسلمني لمكان لن يلفظني.. سحبني ظلي وأودعني الشارع.. غافلني وهرب.. حتى ظلي تركني.. لفظني.

وتسلمك الريح لملكات الحمى.. يتمدد جسدك بامتداد المكان الضيق ويعجز الصخر القاسي عن احتوائك فيهيج ويعيدك للأعلى:

– «سأرجع».. حدثني ظلي في حمى «سأعود.. لا تبكي». لو كنت موجودا كنت سأبحث عن ظلي في كل مكان.. لن اهدأ.. سأطارده في الفتحات المعتمة وبجوار النيران.

الدرب ليل والظلال المحترقة تتوارى خلف الأحجار المنسية على أطراف الهاوية.. الدرب جمر والوقت يشحذ الجسد الغارق في الحمى.. والهاوية الغارقة بالسواد تمص كل شيء يقترب منها وتلقف الجسدي المرمي في الفراغ:

– ظلي.. لو كنت موجودا لشككت من أنني قد فقدته للأبد وبكيت عليه، لو كنت موجودا لرميت بنفسي فوق صخرة وتركت الشمس تبخرني علني أتشكل مع السحاب.. لو كنت موجودا لغمرت نفسي بالحزن ولتمنيت بألا أكون موجودا.

ستر آخر ينزع عنك، دائرة السواد تتلاشى من حولك.. خيط الفجر الأول يزاحم الحمى.. وخيوط البرد تراود الجسد المحموم وتشد الأعصاب المرتخية:

– بحثت عن نفسي عن ابتداء لي، عن أول خيط ظفرني بالزمن. الدرب بلا انتهاء.. والريح تطاردك، تسد عليك المنافذ وتلقمك للجوارح:

– بلا شيء تبقى السكون العود اليابس.. عودي الذي كان سيكون لي لو كنت موجودا انفلق وشكل مئات العيدان الصغيرة .. عيدان صغيرة رؤوسها مدببة وتقتحم الهواء بضراوة لكنها تتكسر بسرعة.. لو كنت موجودا لتكسرت بسرعة ولنهشني الزمن ولبعثرتني الفوضى.

يخترق المكان ظل عند ابتداء الضوء بعد الفجر.. يعثر الظل على شعلة باردة فيرفعها ويدور بها حول المكان، يراك عند الزاوية منكمشا وأطرافك أكثر برودة ونظراتك مبيتة.. أربع دفقات من الألم تصل لتعابير الوجه القاحل فتتقلص عضلات وجهك للحظات وتعود للجمود مع اضافة آثار التقلصات.. رذاذ بارد مع ازدياد الضوء ينسكب على وجهك الذي ارتفع للأعلى بتحد لكنه عاد مع الملمس البارد للخضوع من جديد.. يهتز الظل ببطء ويغادر حاملا معه الحمى والبرج والريح.

وتتلاشى.. لا برد يصل إليك ولا حرارة تشتهيك ولا شيء يبكي عليك ولا ريح تسأل عنك.

امرأة تخرج من الحجر

هدية حسين*

أجلس على عتبة الدار، جسدي منهك لكنني أكابر.. لا شأن لي بأحد مع أن كل واحد منهم له شأن معي.. لا أعير اهتماما لنظراتهم الوقحة لكنهم يجبرونني على ذلك فأحدق مليا كمن يبحث عن شيء بين الغضون والوجوه والقامات... عن أي شيء أبحث؟
قال واحد منهم هذا الصباح:
– كيف تعيشين يا امرأة من دون رجل؟
قلت وأنا أغرز نظراتي بوجهه الأملس:
– لا أرى رجالا أيها الأحمق.
ثمة رائحة غريبة انبعثت من فمه حين قرّب رأسه من وجهي.. غمزني وهو يقول:
– تجربين؟
وكاد يخلع ثيابه على العتبة لولا أن مددت قدمي ورفسته في بطنه فتدحرج وسط صخب وضحك المارة.
أنا من قوم لا تعرف نساؤهم الا رجلاً واحدا في حياتهن.. قلت هذا مرارا، لكنهم لا يفقهون، بل رجموني بحجارة شهواتهم واتهموني بأني أعيش في زمن مات منذ مئات السنين.
وصاح الرجل الذي تدحرج:
– بيني وبينك الأيام أيتها المجنونة.
الأيام؟.. كم من الأيام مرت وأنا أدفن رأسي في شبابيك الأولياء، تلك المعطرة بروائح البخور والحناء والتعاويذ؟ ألثم الأبواب المنقوشة بالتعاليم والوصايا المكتوبة بالذهب الخالص.. كم من الأيام سرت خلف الجنازات التي تطوف حول المراقد قبل أن توارى في القبور؟ صارخة ملء حنجرتي: أغيثوني يا أولياء الله وأعيدوني الى خيمتي... لماذا تحوّل الرجال الى أشباههم والخيام الى حجر وتراب الطريق الى قار أسود مقيت؟ أين رائحة الأرض وكيف اختفت الخيول والجمال والفرسان؟... أصرخ وهم يقذفونني برذاذ الكلام الماجن..
يأتي آخر بشرته وردية وحاجباه منتوفان:
– دعيني أدخل.. سأريك شيئا لن تجديه عند الآخرين.
يختلج صدري بالغضب:
– ستقتلكم شهواتكم يا أنصاف الرجال.
وقبل أن تمسّ قدمي بطنه، راح يتلوى ذعرا الى الوراء.
الخيمة التي أخذوني منها كانت منتصبة وسط صحراء بكر.. تدخلها الرياح من الجهات جميعها، وينفتح بابها أمام فضاء الله.. صحراء ذات رمال ذهبية، وطيور، ونخيل، وليل مطرز بالنجوم، وقمر ما يزال يسامر العشاق.. تلك الخيمة التي غزلت قماشتها أمي بأصابع الصبر لا تشبه خيمة «صفوان» التي باعونا تحت غطائها المعمول من خيوط الهزيمة وخرجوا مبتسمين أمام شاشات العالم.
كنت قرب باب الخيمة عندما باغتونا، استمع الى صوت العم «سعيد عكار» صادحا شجيا:
(هلي وياكم يلذ العيش ويطيب
ونسايمكم تداوي الجرح ويطيب)
جمعوا الرجال.. الصغار منهم والكبار، فالوطن ليس بحاجة الى ربابة بعد اليوم.. أما نحن النساء فقد جمعونا في سيارات مكشوفة ونقلونا الى بيوت حجرية ذات أبواب تغلق بمزاليج ليلا، وتفتح نهارا بحذر.. ضاع حلالنا ونهب مالنا.. قيل لنا سنعوضكم خيراً.. لا الرجال عادوا ولا الخير عم.. الربابات انكسرت وسعيد عكار مات غما وكمداً.. وها أنا أجلس على عتبة الدار.. لا شأن لي بأحد.. تكر الأعوام، وأشباه الرجال يتقاطرون على بابي، وكل واحد منهم له شأن معي.
عندما تلوى ذو البشرة الوردية والحاجبين المنتوفين صاح متوعداً:
– الليلة لي أيتها الشقية.
ونظر إلى الآخرين فرفعوا أياديهم مستحسنين ومؤيدين.. صرخت بهم وأنا ألملم أذيال ثوبي:
– إذا أعجبكم جسدي فلحمي مرُ زؤام.. وإذا أردتم قتلي فأنا بالانتظار.
وقبل أن يتفوهوا بكلمة واحدة شق جمعهم فارس ذو جلال مهيب، يحمل عصاً فضية لها رأس حصان أشهب، فتفرقوا يمينا وشمالا، ثم تواروا في مداخل البيوت الحجرية، يخرجون رؤوسهم من حين لآخر، عيونهم مذعورة وأفواههم مفتوحة.. رحت أنظر إليهم وأنا مأخوذة بين الدهشة والاعجاب لكن الفارس اختفى بعد حين كما لو أنه رجل ليس من أهل هذا الزمان، تاركا صدى صوته يتردد:
«اخرجي حيث تشائين، لا شأن لأحد بك بعد اليوم.. بيوتهم خراب وأجسادهم مدنسة، سينتهون داخل جحورهم بعضهم يقتل بعضا ولا ذرية لهم..»
تخطيت العتبة فاردة قامتي، وكانوا كلما تقدمت خطوة يتراجعون خطوات كما لو أنني أحمل عصا الفارس التي ستطيح بهم.. اخترقت الشارع الكبير ومضيت رافعة رأسي.. نظر إليّ البعض من خلف النوافذ وتسلق آخرون أسيجة البيوت وقمم الأشجار مذعورين منكمشين على أنفسهم، خرجت من بين العيون الشهوانية التي شبعت ذلاً، ورأيت عن بعد فضاءً رحبا لم يره أحد غيري.

* كاتبة من العراق

قصص

أصوات القرية

أحمد بن محمد★

دخل المعلم سعود حمام الفلج بعد أن وضع نعاله وبجانبه السراج على مدخله الضيق علامة على أن الحمام مشغول. وعلق الإزار وفوقه الدشاشة على وتد ضرب في أحد الجدران ثم غاص بجسده النحيل في ظلمة الماء فطشطش تحته وحوله وتغلغل بين ثنايا لحيته الفارهة. لم يزل الصمت والظلمة يخيمان على الهزيع الأخير من الليل، وبين الحين والأخر يسمع هسيس الجداجد الساهرة. حمد المعلم سعود ربه على نعمة الماء الدافئ ثم تناول الإزار ولفه على وسطه ولبس الدشاشة التي ألفت جسده النحيل. وطبطب الماء بين أخمص قدميه ونعاله الجلدي عندما ضغط عليه وهو يصعد الدرجات العشر في سلم المسجد. وضع السراج بجانب المرفع الذي يحتضن المصحف وقبل أن يبدأ بأي شيء جال بنظره في جدران المسجد الصفراء، وللحظات طالت قليلا توقف عند سحلية كانت تنفخ مفزوعة بعد أن صدمها الضوء المفاجئ للسراج مال برأسه على المصحف وفتحه كيفما إتفق وأخذ يتلو منه بصوت رخيم.

إستيقظت آلاف الجداجد دفعة واحدة وانتشر صوتها الصادح في دروب القرية التي بدأت الظلمة ترتفع عنها وتتشكل بألوان الفجر الهابط. فأماطت عائشة عنها اللحاف وطشطشت على وجهها الماء من الإناء الموضوع بجوار الموقد ثم أشعلت النار ودخلت المخزن لتجلب الطحين وعادت لتجلس أمام الإناء وتباشر في العجين.

طقطقت ركبتا المعلم سعود وهو يقف ثم وهو يمشي خارجا من غرفة المسجد إلى صحنه الصغير وصعد دكة أمام السلم ليرفع من عليها الأذان.

صاحت الديكة وحكت عائشة بعسبة نخل على الموقد ثم رشت عليه الماء بأطراف أصابعها فنشنش قبل أن يتبخر. وخرج من بيوت القرية سبعة كهول ساحبين أقدامهم في الطريق إلى المسجد بينما بدأت الأبوب التي تركوها مفتوحة خلفهم لعبة الصرير مع هواء أول الصبح. قرفصوا أمام الساقية ثم صعدوا السلم ودخلوا غرفة المسجد.

غطت عائشة خبيزها بخرقة بيضاء وتناولت المجز وخرجت لتحش طعاما للماشية. لفت ما جزته بحبل حلته من وسطها ورفعت الحزمة فوق رأسها وعادت الى البيت.

دعا المعلم سعود الدعاء الأخير منقلا بصره في وجوه المصلين المدهونة بتباشير ضوء الصباح وختم دعاءه بعبارة صبحكم الله بالخير إنفرج بعدها الحديث بينهم ورددت الجدران أصداءه، ومن نافذة المسجد المطلة على غابة نخيل خرجت ثمانية أصوات مختلفة.

دخلت عائشة زريبة المواشي وألقت من على رأسها حزمة الطعام فوقفت البقرة وعجلها ونطنط الماعز وهو يثغو فسارعت في فك الحبل وفرشت الطعام للبهائم ثم مسحت على ظهر البقرة وقرفصت تحتها لتحلبها. خارت البقرة خلف عائشة وهي خارجة من الزريبة وبيدها يتدلى إناء يقطر حليبا صبته في قربة معلقة على أوتاد خشب، وحزمت عنقها بحبل شكم في طرفه وجلست على حجر فمخض الحليب داخل القربة عندما بدأت في خضها.

جاء الصبية إلى المعلم سعود ودخلوا عليه المسجد وكان ساعتها غافيا فوق حصير من السعف فنظمت موزة أماكنهم وكانت أسنهم. وما أن احتل كل واحد منهم مكانه واستوى عليه حتى انطلقت أصواتهم الزاعقة دفعة واحدة وهم يستظهرون سورة الحمد فغير المعلم سعود من وضعه وجلس متكئا على مرفقه ومسندا ظهره على الحائط وأمر موزة بأن تبدأ معهم بحروف التهجئة.

توقفت ثماني نساء تحت نافذة المسجد وتعرفت كل واحدة منهن على صوت أبنائها وبناتها ثم واصلن طريقهن بين النخيل حتى نبع الفلج يحملن فوق رؤوسهن آنية ستمتلئ بالماء وستفيض به على وجوههن وتبتل منه ملابسهن المزركشة بزري ملون، أما الآنية المصنوعة من معدن خفيف ما تزال خاوية فقد كانت أصوات الصبية التي ملأت فضاء القرية تتردد في تجويفها المظلم: الألف فوقها همزة والباء تحتها نقطة والتاء فوقها نقطين والثاء فوقها ثلاث والجيم تحتها

★ قاص من سلطنة عمان

نقطة والحاء ليس له، والخاء فوقها نقطة والدال ليس له، والذال فوقها نقطة والراء ليس له...

أقفال

بدأت الجلسة مع الأصدقاء وانتهت من غير أن تنزاح منه حركة خارج اطار مجاله الفولاذي. وظل على جلسته وبالكاد يستأنس بتدخين السجائر حتى اقترب منه النادل وهزه من كتفه قائلا:

– يا أستاذ ، ألا ترى بأننا أظلمنا المكان .

خرج من الحانة وقطع نصف الساعة من المشي في شارع مظلم ترتع فيه الكلاب الضالة وإنتهى به حتى باب البيت ، فأخرج من جيب معطفه سلسلة طويلة تجمع في نهايتها مفاتيح مختلفة الأشكال والأحجام فتح بها الأبواب وأغلقها خلفه. خلع ملابسه ثم تمدد بحركات آلية على السرير بجانب زوجته النائمة، وبعد قليل جاءه صوتها ممطوطا وكأنه قادم من قرارة بئر:

– هل أغلقت الأبواب ؟

– أغلقتها

– الباب الخارجي والأول والثاني؟

– .....

– سأذهب لأتأكد

نهضت زوجته وخرجت نصف نائمة لتتأكد من وضع الأقفال. وبينما هي عائدة الى الغرفة سألتها أمها المستلقية في الغرفة المجاورة وجاءه صوتها وكأنه قادم من أعماق قبر:

– هل تأكدت من غلق الأبواب؟

– نعم

– الباب الخارجي والأول والثاني؟

– ....

دخلت زوجته الغرفة ودفعت بالباب خلفها وهي تتمتم بغيظ :

– كل يوم نفس الأسئلة المملة وتمتمت أمها وهي تمشي في الممر المظلم

– سأذهب لأتأكد مرت نصف الساعة لبسته فيها حالة من الترقب الممضي وهو ينظر من خلال النافذة الى السماء المعتمة معطيا ظهره لزوجته.

ودار بعدها حوار قصير بين جدة زوجته وأمها تسلل اليه صوتهما وكأنه قادم من كهوف ما قبل التاريخ:

– هل عاد ذلك السكير؟

– عاد يا أمي

– وهل تأكدت من غلق الأبواب؟

فعلت ذلك

– الباب الخارجي والأول والثاني؟

–.....

– سأذهب لأتأكد

فتحت الأبواب وأغلقت خمسون مرة قبل أن يسود الصمت في ردهات البيت. ومرت بعد ذلك ساعات ثقيلة تنقرها في كل ثانية تكات ساعة الحائط أو يمزقها بغتة صراخ الضحايا في الشارع، وصدر صوت من نهاية الممر يشبه قضم فئران وفجأة، صفقت الأبواب بقوة إهتزت منها جدران البيت. ومن نافذة الغرفة شاهدته الزوجة وهو يجري في الشارع ملوحا بيديه وكأنه يصارع عصابة من الأشباح

عيون مجرمة خلف الرجل الواقف على الشرفة

رجل يقف على شرفة منزل متواضع في يوم ربيعي جميل حيث السماء زرقاء تزينها مجموعة صغيرة من السحب وكأنها عائلة متحابة تتنزه على ضفة نهر . وأمام سور البيت المبني من الحجر تخرج من الأرض المنبسطة أشجار برية لا تزهو بجمال غير عادي سوى أن علاقتها بالأرض متجذرة حتى الأعماق . اللوحة رائعة والألوان تنساب مباشرة إلى الروح وتصحبها في رحلة هادئة حتى نبع الجمال الذي تجسده الطبيعة أو الأصل الخالد. ولكن هذا النوع من الرسم الذي يشطح كثيرا ناحية الخيال الحالم لا يمكنه أن يصمد أمام إهتزازات الأعين . وسرعان ما يبعث الوضع النفسي للوحة – رغم بساطته وخلوه من الرمز – قلقا متطفلا يعصف بمخيلات العابرين أمامها، وما تلبث أن تبرز من قلب اللوحة لوحات أخرى تذوب بينها الحدود وتختلط الألوان بلا باعث يجمع بينها .

الرجل الوحيد ذو الملامح الهادئة يقف على شرفة منزله المتواضع الذي صممه واختار موقعه ليتجانس مع الطبيعة البسيطة حوله . ظاهريا يبدو متلائما بلا أدنى منغص مع وحدته ، ولكن من يدري ما الذي يقع خلف جدران البيت ؟! التنسيق الذي وضعت به الزهور في المزهريات على عرض الشرفة واضح بأن ثمة وجودا أنوثيا داخله ... هل هي

زوجته ؟ ام انها اخته ؟ هل يعيش مع أخته ام مع أمه؟ وما الذي يمنع رجلا في عمره ويمتلك منزلا عن الزواج ؟ لا بد من أنه يعاني مرضا أو أنه مجرد أناني متمرد يتقنع بهدوء بارد لا مبال !

المكان جميل بلا شك ولكنه غريب ويفتقد الحيوية . ففي الساحة الأمامية ، مكان الأشجار ، لا شيء يمنع بأن تحاط بسور عال وبداخله يشرف مهندسون مختصون على بناء حديقة أطفال تملأ بالمراجيح والزحلاقات مختلفة الأحجام . وفي مكان ما توضع مظلات كبيرة يستظل تحتها العجائز ويهدرون سويعات النهار في الثرثرة وقتل الوقت ، بينما تستفيد منها العائلات أيام العطل . وفي إحدى الزوايا من الضروري بناء بقالة تلبي حاجيات الناس .

وحال تزايد السكان في الحي الجديد لا مفر من رصف الشوارع ومن بناء مدرسة ومستوصف وباقي المرافق الهامة .

تمر العيون أمام الشرفة متجاهلة الرجل الواقف . ثم تتنقل في جولة سريعة إلى مناطق أخرى : الجبال البعيدة ، السماء ، الأشجار الهرمة ، السور الحجري ، المنزل ، حديقة الزهور تحت الشرفة ، المزهريات على عرض الشرفة ، وأخيرا الرجل الواقف على الشرفة حيث لا يرضي وجوده أحد وكأنه شيء جاثم على اللوحة أو حشرة فضولية حطت عليها .

ليس من حقه أن يكون وحيدا هكذا حتى وان لم يكن هناك ما يحسد عليه ! ولكن من يدري ماذا يخبئ داخل المنزل؟

في أقصى طرف من السور يوجد باب صغير ويقابله باب آخر في المنزل وإليه تتجه العيون . ومن زاوية ما في منتصف الطريق من الشرفة إلى الباب يظهر الرجل وكأنه يختبئ خائفا خلف عمود الشرفة وتتبدل ملامح وجهه لتغدو حزينة ومتضرعة وكأنه يقول بأن لا ذنب له إذا كان وجوده يزعج الآخرين . ولكن وبما أنه ثمة بابا ولو كان قصيا مختبئا فلا شيء يمكنه أن يوقف تدافع العيون الهائجة ، وفي لمحة واحدة يخلع الباب وتدخل العيون المنزل المتواضع للرجل الواقف على الشرفة .

إضاءة خافتة وظلال كثيرة تحيط بأشياء بسيطة متناثرة في قاعة الجلوس بإستثناء كنبات مريحة ذات ألوان ونقوش جميلة رسمت عليها . كما توجد طاولة خشبية وخزانة كتب ضخمة تمتلئ بها وتعتليها لوحة تختلف تماما عن اللوحة في الخارج وتظهر سوقا شعبيا عريق لم يعد موجودا . وغير ذلك فهناك أشياء لا تستحق ذكر ، كمزهريات صغيرة بأشكال متنوعة ، أو إبريق قديم تحيطه فناجين معدنية ومجموعة لوحات صغيرة غير مثيرة . ورغم ذلك فهذا لا يعني بأنه شخص سوي أو تنتفي عنه الأنانية والنفاق الإجتماعي . حتى أنه لا يمتلك جهاز تلفزيون وهذا دليل على كرهه للمجتمع في جميع صوره .

عدا ذلك فغرفة المطبخ باردة وكئيبة وكأن إنسانا لم يدخلها منذ زمن بعيد : رفوفا زجاجية مغبرة في كل مكان وطبقين أو ثلاثة وضع على أحدهما ملعقة وسكين .

في حائط ملاصق لسلم خشبي يؤدي إلى الطابق العلوي علقت جلدة حيوان ذات فرو أملس ، و يأتي بعد ذلك ممر متوسط ينسكب عليه الضوء من كوة في أعلى الحائط المقابل . وعلى الأرض أسفل الكوة وضع حوض أسماك بزجاج ملون تتناثر ألوانه على الممر كاتحاد بين الضوء واللون وحركة الماء . وفي وسط الممر يقع بابان متقابلان . يؤدي أحدهما الى غرفة مكتب ضربت على جدرانها رفوف امتلأت كتبا ، وطاولة عريضة وضعت فوقها آلة طباعة وأوراق ومنفضة سجائر . أما الآخر فيؤدي إلى غرفة معيشة الرجل الغريب الواقف على الشرفة وتحجبه ستارة شفافة . يتوسط الغرفة سرير بملاءات بيضاء مبعثرة وبجواره طاولة صغيرة يقف فوقها مصباح قراءة وقصاصات ورق ممزقة . وفي إحدى الزوايا هناك خزانة ملابس علقت داخلها معاطف وبدل صيفية وشتوية ولا يخلو جيب فيها من عملات لبلدان مختلفة أو أغلفة تذاكر سفر .

وفي الشرفة يقف الرجل خلف نظرة حائرة تسرح شاردة في الفضاء رغم روعة المشهد أمامه، ويبدو غارقا في دوامة تلتهمه وتسحبه إلى قاع أفكار سوداء . ومن زاوية مقربة لوجهه تبرز جلية التجاعيد والندوب وتظهر ملامحه توجعا وكأنما من وخز حاد يخترق لحمه.

هامش

• سكان الساحل يرتحلون عند بداية القيظ الذي يرتبط بفترة موسم نضوج الرطب ويقيمون على مشارف قرى الريف يشاركون أهلها عطاء الأرض حتى نهاية الموسم .

أطيـــــــاف

منصور الجهني★

القصائد القديمة، القصائد التي مثل خيول تقف أمام عربات فارغة، فجأة ودون انتباه الحوذي، انطلقت عبر أودية، عبر تلال، عبر منحدرات، عبر سهوب يحرثها سراب الظهيرة دون ملل، بانتظار ان تلقي غيمة عابرة جسدها المنهك من تعب الرحيل.. على سرير الرمل وتفتح ساقيها للريح، لأعشاب الصحراء المدببة، لتأوهات الرعاة التائهين في أودية الملح.

القصائد التي مثل خيول تجر وراءها عربات فارغة، تعبر الآن صحارى الذاكرة، مثيرة زوابع لولبية من غبار.. يصّاعد نحو سماء بعيدة، عرس لشياطين الظهيرة، شلالات من رقص مجنون، دوّامات، لهاث، ارتجاجات في عروق المسافة..وانطفاء القصائد التي فجأة مثل ماء.. تغافل لهفة الأصابع.. وتختفي في فضاء الزرقة النائية، في ذاكرة الأشجار، في رعشة الأغصان العارية بين أحضان الضوء، في اكتناز الثمار الناضجة.. المفعمة بروائح غامضة.. كأجساد خلاسيات.. يخلعن حرير أنوثتهن تحت شموس مدارية ويشعلن حرائق النهر.

القصائد التي فجأة.. أيقظت في صمتي شهوة الغناء، وقادتني عبر طرقات الليل الى رائحة الحناء.. في حقول القرى البعيدة، تعبر الآن .. كسرب طيور مهاجرة ..نحو موانئ الدفء، بينما نتف من ريش تتطاير في هواء ثقيل، صدى أصوات يتردد عبر سماء نحاسية، طيور وروار تغرد في مساءات قرى نائية، نعيق غربان في سكون ضحى كسول، زقزقة شحارير فوق أغصان أثل يابسة، نقيق ضفادع، خرير مياه.. يفضح سر النبع، خيانة المرايا، توتر القوس المشدود على حافة الهاوية، أيائل تطارد ظلالها فوق صخور ملساء، وقع حوافر وأخفاف، أهازيج، أعراس بدو، وميض بروق بعيدة، إيقاعات حداء، طقوس تفتح نوافذ الليل.. فأراني هناك.. سائرا خلف ظل خلف ظل خلف ظل.. خلف قافلة من ظلال.. تهيم عبر أودية، عبر تلال، عبر منحدرات، تتبع سراب أزمنة... في فضاء أثيري، تعبر مدنا في جغرافيا الحلم، بابل، أثينا، صور، قرطاجنة.. من أي باب أدخل..

وهل أتبع هذا المغني الذي لايبصر.. غير نجم في أقاصي القصيدة.. لايراه سواه .. هل أمضي خلفه.. ام ارجع؟، لم يبق لي غير زيت شحيح.. وسراج يشحب، والمغني لايتعب، أي طريق أسلك..؟ أي حانة منسية هناك.. تنتظر خطاي.. حيث شعراء مطرودين من مدن الحكمة، من خيام القبائل، من قصور السلاطين.. شعراء متعبون.. يعودون من ارتحالهم الطويل في ضباب المتاهات، من تشردهم في صقيع المنافي، يترجلون من سفن الليل، من خيول القصائد، ينفضون غبار الموائد.. يديرون كؤوس الغيم.. فيدنو النخل عند أطراف الأصابع، يدنو البحر، والنوافذ، والوطن البعيد.. وتبدأ الأغنية..

....

دائما هناك بداية جديدة،حتى عندما تتكسر النصال، وتنز الجراح دما، أو ندماً، دائما هناك حلم، وهناك امرأة، وهناك مجد أضعناه، اليوم خمر، وغدا خمر، ربما تشف الكأس عن بشائر فجر، وربما تنكسر الدنان.. فتسيل الأغاني مثل نهر..

....

كيف أتبين الوجوه التي مرَت على الماء .. ولم تترك أثرا؟

....

أطياف تهرب من دائرة الوقت، تكسر أقفاص الجسد المحاصر بالنسيان.. وتستحم في عراء كثيف، فينهمر الضوء، ينهمر الغيم، تنهمر الحروف...

....

هل كان هوميروس هنا.. إمرئ القيس، طرفة، سعدي يوسف؟

....

صدى أصوات يتردد عبر سماء نحاسية، بقايا كؤوس، موائد مقلوبة، أطياف تتوارى في غبش العتمة.. بينما «قيثار مقطوع في الحانة.. كان يرن.. يرن.. يرن».. فيشف الوقت،تشف المسافة، يشف الماء.. عن وردة، عن ظلال ترحل خلف سراب، عن وطن بعيد، و امرأة.

★ قاص من السعودية

سحابة

أحمد الرحبي★

إلى نعيمة بنت سليمان التي ما زالت تقف هناك عكازاً يسند النخيل ، وتستقي السماء في كل صلاة

(١)

كان شكل الشمس أسهل بالنسبة لي فهي بسهولة عبارة عن دائرة مشعة باللون الأصفر نفذتها في صدر صفحة كراسة الرسم رغم إصرار مدرس الرسم الذي عنفني على ذلك ، على أن ننفذ بألواننا صورة سحابة لم أُجد رسمها ، كان بمثابة الفشل الأول ، يمكنني بعدها القول أنه بت مغرماً بموضوع فشلي أيما غرام ، فأصبحت جل وقتي أترصد هذه الكائنات الطيفية في مجيئها ورواحها ، أرقب تحركاتها أستوعب في رأسي الصغير الكثير الكثير من الإستنتاجات حول حياتها القصيرة نوعاً ما .

مسلحاً بفضول الطفل وتساؤلاته الأولى ، يحلو لي أن أرقب السماء وأتفحص أديمها الأزرق ، ففي كل ظهيرة أصعد فوق سطح بيتنا أمارس ذلك بمتعة أرنو بنظري بعيداً في امتداد السماء الشاسع فكنت لا أحفل بوهج الشمس الشديد الذي يؤذي عيني .

(٢)

كانت هناك في البعيد مجرد نقطة بيضاء تتراءى من جهة الشرق في الامتداد الأزرق أرقبها تنتقل في أناة ما أن تقترب حتى تبتعد بيضاء ناصعة وخط شيب في جبهة السماء هي إذا سحابة تائهة تمضي هكذا وحيدة وكأنها خروف أبيض ضل عن القطيع ، أثناء تنقلها التائه ذلك من الشرق إلى الغرب كنت أتابعها ، لم يحفل بها الجميع فقد كانت الشمس ساطعة أقرب إلى مزاج الصيف والسماء كما عهدناها مكشوفة للشمس وضوئها القوي.

أراها تعبر فوق رأسي تماماً تمضي بهدوء وكأنها وقت ذاك جاءت تلقي تحية ، أنسحب لأداء صلاة العصر في الطريق إلى المسجد لا تزال تحت نظري كانت قد أكملت عبورها معلقة الآن في الأفق الغربي تتدلى فوق قمم أحد الجبال المحيطة .

عند خروجي من الصلاة كنت أحس بخيبة أمل وأنا أفتش عنها ولا أجد لها أثراً في السماء عند ذلك يئست فدلفت إلى البيت ونسيت أمرها بالمرة مستسلماً لإغفاءة قصيرة صحوت بعدها لأجد أن الظلال في باحة البيت اختفت وقد أكتنفت الجو عتمة خفيفة استمرت للحظات ، نظرت إلى أعلى كانت هي تتخطى ببطء قرص الشمس تتجه ناحية الشرق تعبر بيوت القرية وبساتينها والهضاب الجبلية المحيطة بالقرية ، تدلي بظلها على البيوت والبساتين والهضاب في الأسفل .

عند العصر تناسلت نقطة السحاب أصبح يتبعها جراء من خلفها ، ظلت لابثة ومن معها في ناحية قمة الجبل الغربي مرابطة هناك ، وقد مضى وقت طويل على ذلك كأنها بانتظار أوامر جديدة ، تهادت في حركة بطيئة بتوابعها وغدت سمينة واستحالت جلدتها إلى اللون الداكن ، وكانت تبدو من بعيد مكفهرة ، كبر نسل السحابة وأصبحوا وحدهم يشكلون قطيعاً من السحابات السوداء ، يرتسمون في مشهد الغروب الملون بالأحمر الناري والأصفر الذهبي كقطيع أفيال سوداء تعبر السماء ، في حين أن السحابة الأم انتبذت جانباً من المشهد وقد تضخم حجمها في كتلة هائلة من السحاب قاتمة اللون في نهاياتها قرون تنبثق من خلالها خيوط ضوء الشمس الآيلة للمغيب .

وكان في الهزيع الأخير من الليل رعد وكان برق وكان دمع يلمع في ذلك الهزيع الأخير من الليل ، مثل ماسات ثمينة في حكم أن تسرق تنز به سحابة فاض بها الشوق إلى الأرض تدفقت بسلسبيلها المزاريب واجتاحت بسيولها الضفاف .

(٣)

حل الشتاء باكراً هذا العام اعتمرت رؤوس الجبال بفرو أبيض من السحاب وتمنطقت ذراها بصرر الغيم البيضاء ترسم مشهداً شتوياً آسراً ، حيث تحمل الريح السحاب

★ قاص من سلطنة عمان

وتسوقه زرافات قادم من المحيط الهندي ناحية جبال عمان هكذا واحات الداخل المنزرعة بين السفوح والمنحدرات الجبلية بتضاريسها الصخرية الوعرة ، أصبحت في نطاق مظلتها تتغير وتيرة حياتها حينها هذه الواحات فتشهد طقساً ماطراً يمتد لأسابيع يحيي الضرع والزرع بعد طول انتظار .

في رحابة الغيم الذي يحجب الآن الشمس خلفه ويلقي بلفاعة قاتمة على مشهد المكان في أفق تتناغم في أرجائه ألوان الرمادي والأبيض والأسود تبدأ دراما الطبيعة الساكنة والنائمة في سبات عميق وذبول بل وموات ، بالإستيقاظ شيئاً فشيء مع أولى زخات المطر الذي تنز به الغيوم تتراكم في السماء وقد غدت سوداء قاتمة كأنها ثمار يانعة قد نضجت في عذوقها ها هي تهمي وتسح بالمطر بسخاء على الأرض العطشى من تحتها ، ترسل دفقها هذه الغيوم بغزارة متواصلة الليل بطوله (وكأنها تختار الليل لكي تختبئ من عين النهار أمر صدقاتها) ، قرب سقاية تسكب الماء مدرارا ، كانت الشعاب والمصارف المائية قد أتخمت بفعل الغزارة الشديدة من المطر تنحدر إليها المياه من المنحدرات والسفوح الجبلية في دفق قوي تتجمع بشكل غزير لتغدو سيولاً هادرة تملأ مجاري الأودية تتفايض بها الضفاف متدفقة في قوة وعنفوان لتخالط نعمتها النقمة التي لا تأمن القرى والبلدات التي تحايث هذه الأودية مكرها .

(٤)

.... والوادي والوادي كان نداء تعلو به الحناجر ، فقد ضجت البلدة بجوقة من الأصوات الهازجة تتردد في كلمة واحدة والوادي تدفع بها الحناجر إلى أقصى مدى ، وسيلة إخبار ناجعة تتبعها في الإبلاغ والأخبار عن خبر هام ومفرح كهذا ينتظر برجاء . انطلق الجميع ، فجأة غدوا خفافاً بتأثير وسحر هذه الصيحة والصيحات التي تناسلت عنها في هارمونيا شكلت سيمفونية رائعة للإستقبال وتأدية الحفاوة المطلوبة ، لإكتماله للقادم من التزامات وأعباء شؤونهم التي كانوا منغمسين فيها حتى الآذان قبل ذلك . هرولوا تراكضوا مسرعين يتطاير الغبار خلف أطراف أثوابهم منهزماً يرتد حسيراً ، فالقادم الساعون بلهفة إلى لقائه يبشر بذلك ويؤدي في النتيجة النهائية إلى كسر سطوة الغبار وتحطيم حلقاته التي تحيط المكان بأغلال قحطها ويباسها .

هكذا يأتي الاستقبال حاراً يليق بشخص القادم ومكانته يزدحم بالعواطف الجياشة التي ما انفكت تفيض تحرقاً وشوقاً للقياه ، الانتظار وطوله قد شحن العواطف وأفاضها دفاقة صادقة عفوية لا يحدها ظرف ولا يقعد بأصحابها شاغل عن ملاقاة الغائب فمجرد قدومه قد خلق واقعاً مغايراً . اذ ذاك لا لحظة في الزمن من قبل ومن بعد إلا لحظة الرضا تلك ، بالنسبة لهم إنه الغائب الحاضر .. الغائب في السماء ، غيباً لا يقدره إلا الله بقدر يرسله عليهم خير ورحمة ، الحاضر في ذاكرتهم حضوراً مؤسطراً تمتح منه الذاكرة الجزء الغالب من مكونها الثقافي / الإجتماعي بقصصه وأساطيره وخرافاته . كلهم معلول بشر وحيوان وحجر وشجر بالنسبة لمكانته وهو بالنسبة إليهم علة في ذاته .

(٥)

على حافة التلال والمرتفعات الجبلية كانت تتراءى لخطواتنا الدرب على فتيل سراج يقودنا في عتمة الظلام الحالك في تلك الليلة القارسة البرد متدثرين باللفاعات الثقيلة فوق الدشاديش اتقاء البرودة التي تتسرب في ثنايا العظام برودة الجبال التي تهب مع نسائم الليل الطرية تنساب في هبات باردة جافة من السفوح والفجاج المحيطة تحت سماء غائمة ننهب الطريق في خطو عاجل تختل أقدامنا وتنزلق هكذا نحو مصيرها فوق حصوات تتقافز تحت خبطاتها الواهنة ، مدلين ظلالنا التي يدلقها السراج تحت الأقدام والتي يظهر رسمها على هيئة أشباح وكائنات ليلية نقفو خطواتها وسط ذلك الظلام المدلهم . السماء مكفهرة من فوقنا ترجها الرعود وتشعل أوارها البروق نمضي مسرعين تحت وابل المطر . على مرمى حجر كانت القرية ، تفطن حميرنا بسليقتها الغبية إلى مسالك الدروب إليها . ينهمر المطر ونغذ الخطا مسرعين نحلم بدثار بظلة أو جدار ، لكن السيول الكاسرة تسد المنافذ إليها .. إلى القرية الحلم ونظل طريدين في العراء .

خليفة بن سلطان العبري★

كومبيسا

من أقاصي الشرق الآسيوي.

اسمها ايلي.

حسناء كورية في الثانية والعشرين.. جاءت متحملة زحمة وثقل الدرجة السياحية لأربع عشرة ساعة لتسكن عاما كاملا على ضفتي نهر الكامب.

قالت إنها عاشقة اللغة الانجليزية ، رغم ان نابضها لا يخفق راحة للانجليز. ايلي أتت انجلترا طالبة للغة الانجليز.

قالت له: سأصنع لك اليوم «كومبيسا».

قال لها: ماذا تعني «الكومبيسا»؟!

قالت له: أكلة كورية لا يوجد شيء ألذ منها على الاطلاق. انني أعشقها، آكلها بنهم.. لا أشبع منها.. لا يكفيني طبق واحد ولا حتى أربعة أطباق.. ولو كان الطبق بحجم هذه الوسادة.. لا.. ولو كان بحجم هذا السرير.

لكن الحسناء الكورية تراجعت عن ان «كومبيسا» ألذ شيء على الاطلاق بعد ساعة واحدة فقط من تأكيدها المطلق.. قالت له وهي تتناول «روب الاستحمام» من على المشجب:

اكتشفت الآن ان هناك شيئا ألذ من «الكومبيسا».

تذكر

... التايمز الضفة.. والغروب اللحظة حيث القرص النادر هنا ليمون وبرتقال، وحيداً يقص التخيل على نفسه مختلفا عن كل المتأملين والحالمين والعابرين وخيالها في القلب.. وتقول العيون كل الجهات غيرها لا أحد.. كأن تذكرها بسمة تلهبه تنهبه فيختفي الكل سواها.

يتماهى الليل بحضور وجه الصبح الشفيف فينزاح قليلا ثقل هاجسها عند انبلاج الضياء المكهرب بعطر عالق من ليلة البارحة.

.. تأتي مستعيرة من شفق المغيب زينة الصبح تخضب يومه بالحسن.. مسحة طهر.. نعاس من حياء وشموخ رافدة جمال الحياة وبيت رفيع وتاريخ عظيم.

تمتد شمس الوجه في بصره..

تسافر به اليها.

يألف الغربة لانه يحملها في كل سفره.

سواها يقذف للنسيان وهي ترسخ أكثر.. وتزداد وتزداد رسوخا.. وينساب لفظها غديراً في صحاريه يروي ظمأ غيره وما يرويه.

لأجلها ضمد كل الجراح، فإذا أدمى جرح قديم أتى غيث هواها، أرعد أبرق ثم انهمر ممزوجا بألوان الطيف فأبرأه.

عشقها كان خطوة أشعله التفتح.. غدت جمرة رائحتها حب ورمادها حب شفيف.

يجتاح كل خرائطه .

لأجلها فل من رصغه.. كسر الطوق.. حمل حواسه بين ذراعيه قربانا لرياحها.

رياحها التي تهب عليه نسيم فردوسي في شتى الفصول. توزع حواسه في زوايا الجهات لتتداخل وتستجمع أقطابها من غير فوضى لتصب في كل درب ينتهي عندها.

★ قاص من سلطنة عمان



كلمات المكان

«رجل لا يفرق بين السكين والوردة» لـ علي المخمري

تداعى أصدقاء عدة جمعهم الشعر في أول لقاء احتفائي بصدور المجموعة الثالثة للشاعر علي المخمري.. فقد صدرت مجموعة «تعريفات رجل لا يفرق بين السكين والوردة» للشاعر علي المخمري بداية الشهر الماضي عن دار شرقيات بمصر.

تمت الاحتفائية بشكل جمالي وجماعي، قرئت قصائد من الديوان الجديد بصوت أربعة من أصدقائه الشعراء كل بطريقته، بين غنائية ذات منحى تراثي عُماني. وايضا بنبرة ذات ايقاع سريع (متجلية) في مدام اللحظة والمعنى.

كما قدم الشاعر بطريقة تشبه الأداء المسرحي عدداً من قصائده، مستفيدا من وقفة هنا ومتحركاً بين ضوء وظلمة، متكئاً على زجاج الشرفة، وأحيانا يأتينا صوته – شعره من باب يكاد أن يغلق.

ذلك الحضور والغياب كان مرفرفا بأجنحته في لقاء الخميس الثالث عشر من الشهر الماضي وقد اكتملت حلقة ذلك الاحتفاء بقراءة عدد من قصائد الديوان الجديد مصحوباً بعزف على العود تقارب مع تيمات اللحن الايقاعي للقصائد.

احتفائية صدور المجموعة الشعرية، احتفائية لكل الشعر وليس لعلي وحده. هذه الاحتفائية بشارة أولى لاحتفائيات لكل اصدار شعري أو قصصي (عُماني) رائع ومتميز. خطوة أولى صحيحة في طريق طويل.

هذه الاحتفائية بهذا الاصدار الذي أتى بعد باشتغال حقيقي وفاعل لصالح كتابة قصيدة النثر والتفعيلة. صوت شعري جديد استطاع خلال مدة قصيرة ان يرسم اسمه في خارطة الشعر العُماني الحديث.. حيث تمت هذه الاحتفائية في بيت أحد الأصدقاء متمنين عما قريب الاسراع باشهار بيت المثقفين والأدباء في عُمان وهي جمعية كتاب وأدباء عُمان (قيد التأسيس) والذي ننتظره أن يرى النور خلال مدة قصيرة قادمة. ففي انتظار ان يتحقق مشروع الجمعية الذي هو هدف مهم، ووطني يخدم الثقافة في اتجاهاتها ومناحيها.. فان الانتظار سيظل مجرد حلم ينتظر أن يرى النور.

فلسطين «وردة المقاومة» (الدائرة): تشكيل وشعر وقص

في الدائرة تتخلق حيوات بين بدء ونهاية. ومن تلك النقطة التي تشكل بداية الدائرة يأخذنا خيط الوجود بين خلق وممات. في الدائرة تتشكل أرواحنا.. ومنها نرى وجودنا والآخرين. فمن دائرة أرضنا التي سقطت عليها أرواحنا التي ظللنا طويلا نلعب بترابها وفوق ترابها وعليها ومنها خلقنا. كانت تلك العلاقة الحميمية خيطنا الدقيق والعميق.

الدائرة عالم مغلق على الداخل ومفتوح على الخارج، قريب وبعيد وفيها (الدائرة) يتشكل وعينا، بالجمال بصرياً، وبتخلقاتها نعيد فيها تشكيل معاني الكلمات والأشياء، نجدد فيها مصبات حياتنا، ونمحي عليها ما انصهر وذاب على هامش الحياة.

(الدائرة) عرض تشكيلي شعري قصصي أقيم في منتصف الشهر الماضي بالجمعية العمانية للفنون التشكيلية.

حيث تلاقت هذه الاشكال التعبيرية معا تحت سقف واحد في عرض مختلف، وجديد، واستثنائي، عرض اختطت له الدائرة اسما ومعنى.

معرض الدائرة عمل متميز باستحقاق. وبما انه متميز تميزه هذا أتى من اختلافه عن المقلد والشبيه فهو حديث ليس لدينا في عُمان فحسب، حيث انه حديث حتى في بلدان عربية لها تجربتها الفنية.

فاستخدام تقنيات الصورة، والصوت يحتاج الى ذهنية لديها الاستعداد للعمل في مثل هذا النوع من الفن الجديد «الفيديو أرت» إذا تم توظيف الصوت والصورة ودلالاتهما في اشتغال فني مختلف خدم الفكرة الفنية بشكل متميز.

هذا الالتقاء التشكيلي الشعري القصصي تقاطع وتناص بين فنون الابداع، فالابداع مكمل بعضه بعضا، وتحت سقف ذلك التقاطع المعرفي التقى التشكيليون أنور سونيا وسليم سخي وحسن مير والشعراء سماء عيسى وزاهر الغافري وطالب المعمري والقاصون بشرى الوهيبي وزوينة خلفان وناصر المنجي.

التقوا ليس تحت سقف اسمنتي، وانما تحت سقف نداء الفكرة والكلمة في اقانيمها ومدلولاتها وتشكلاتها، بين معراج الروح وسفر الرؤيا.

فتجربة عرض الدائرة أتت بعد تجربة أولى شبيهة حملت اسم فلسطين «وردة المقاومة» اقيمت في نفس مقر الجمعية منتصف العام الماضي احتفاء ودعماً وتضامنا من المثقفين والأدباء والتشكيليين العمانيين مع القضية العربية الاساسية وهي القضية الفلسطينية ففي تلك التجربة المتميزة الاولى كان للتشكيل والشعر الاساس في تلك الاحتفائية التضامنية.

في تجربة (الدائرة) تمت الاستفادة بشكل أفضل وأكثر دلالة حيث لعبت التقنيات الحديثة دورها المكمل في هذا النوع من العروض.

ط.م

ذات تتشكل بين الماء والأصابع

لأحمد الشهاوي

شاكر عبدالحميد★

«مياه في الأصابع» ديوان الشهاوي الجديد بمثابة السيرة الذاتية، او الاسطورة الذاتية الخاصة للشاعر التي تصور حالات ذاته وتحولاتها. «مياه في الأصابع» اسم جيد لعنوان كان الشهاوي محظوظا- في رأيي- في وصوله إليه، فالعنوان علامة على عالم الشاعر، وهو قناعه الخاص الذي يخفي وراءه حركة هائجة لأمواج ومياه وأنهار وبحار وذات متلاطمة، وعوالم لا تكف عن الحركة أو التدفق، وكذلك الهدوء والسكون، ثم المعاودة الى الحركة والجريان. المياه في أصابع، الأصابع كأنها ثقوب وفراغات، الثقوب يتسرب منها الماء، والماء يغيض بعد أن يفيض، والأصابع تحاول الامساك بالمياه، لكنها لا تجد سوى الوهم والبقايا والأثر، وبدلا من الشراب تجد الشراب، وبدلا من اليقين تجد الوهم، وهكذا صاغ الشاعر أسطورته الخاصة.

الذات المنقسمة

ثمة ذات منقسمة في هذه القصائد، ذات تسعى الى الاكتمال فلاتجد إلا الوحدة، وتسعى الى اليقين فلا تجد سوى الشك والتفكك، وتسعى الى الرّي فلا تجد سوى العطش.

هذا الديوان مختارات من رحلة شعرية طويلة تكشف عن بحث دائم محموم لدى الشاعر عن ذاته، والأنثى حاضرة في كل جنبات الديوان، الأنثى بمعناها الانساني المحدد، الأسطوري المطلق، والأنثى بمعناها الأرضي المحدد. وهناك وجه للمطلق في النسبي، وجود النسبي في المطلق، والمبحوثة عنها في الديوان ليست أنثى واحدة، بل هي حالة مركبة من كل الاناث امرأة يتم تشكيلها من شتات، بل هي الأنثى الأم العظيمة التي بحث الشاعر عنها بين كل النساء.

وعلينا أن نعود هنا الى «يونج»، فهو حامل مفاتيح مهمة يمكن أن تفتح لنا بعض أبواب هذا الشاعر الدوارة.

«يقول يونج لنا ان ثمة امرأة داخل كل رجل يسميها الأنيما»، وثمة رجل داخل كل امرأة يسميه «الانيموس»، وانه لدى كل رجل خبرة لا شعورية أولية نموذجية خاصة بالمرأة، والعكس بالعكس.

في علاقة الرجل بالمرأة ليست هناك امرأة واحدة او شخصية واحدة للمرأة، بل شخصيتان، احداهما الشخصية الاساسية او الأولية Elementary character، والأخرى هي الشخصية المتحولة Transform tine character. وتتعلق الشخصية الاساسية بكل الجوانب المرتبطة بالأنثى كدائرة عظيمة، كمحاولة، وحامية تحيط- على نحو قوي- بكل ما ينتمي اليها، وتحيط به كمادة خالدة، كما في علاقة الابن بأمه، فكل شيء منه ينتمي اليها، وبكل خصائصها، ويتمنى ان يعود اليها كما تتمنى هي أن تعود اليه، وحتى عندما يصبح هذا الابن مستقلا، فان هذه الأم، ومن خلال حياتها، في لا شعوره، تجعل استقلاله نسبيا وليس مطلقا، فتحوله الى صيغة أو تفصيلة جوهرية من وجودها او كيانها الدائم.

ويكون حضور هذه الشخصية الرئيسية النموذجية اصلية الأولية الأساسية للانثى/ الأم كبيرا عندما تكون الأنا ما زالت صغيرة، والوعي غير متطور او مستقل، ومن ثم يكون اللاشعوري الذي تشغله هذه الصورة الاساسية الاولى هو السائد المسيطر. هنا تكون هذه الأنا (أنا الشاعر مثلا) معتمدة في علاقته بها، يحن إليها، ويسلك تجاهها

★ ناقد وأكاديمي من مصر

سلوكا شبيها بسلوك الأطفال نحو أمهاتهم، يحتاج دائما الى وجودها معه في ليله ونهاره، ودائما يناديها، ويبحث عنها.
وثمة نوع من الجاذبية النفسية فيما بين الأنا الواعية واللاشعوري الذي تكمن فيه شخصية الأنثى الاساسية (الأم خاصة)، وتجعل هذه الجاذبية «الأنا» تعود كثيرا الى حالتها اللاشعورية الأصلية، حيث كانت هناك علاقة حميمية خاصة مع هذه الأنثى، وقد تكون هذه العودة اليها من خلال الأحلام أو الذكريات، او من خلال عناصر التحول الطبيعية، كالماء، والنار مثلا.
وكلما كانت الأنا هشة ومنقسمة، وكلما كان المهيمن على وعيها وادراكها للواقع والحياة هو التهديد والخوف من الزوال والموت؛ زاد حنينها الى البدايات، وزادت عودتها الى الأنثى الاولى، حيث الأمان، والاستقرار، وانتفاء الخوف والتهديد.
وتزداد الجاذبية النفسية والانجذاب الروحي نحو استعادة تلك الصور اللاشعورية، المطمئنة، المهدئة، المريحة، المبهجة، الخاصة بالشخصية الاساسية- أو الأم- كذلك، عندما تزداد حالات التعب والوهن والتفكك النفسي او الجسدي، وكذلك في حالات الكآبة الروحية، عندما تفقد الطاقة الحيوية حضورها في الواعي، وتعبر عن نفسها من خلال مشاعر مثل نقص الحماسة، وضعف المبادرة، ووهن الارادة، والتعب والعجز في التفكير، والنزوع والجسد، مع سيطرة خاصة لهواجس الموت والاخفاق، وضياع الوقت او انسرابه كما تنسرب المياه من الاصابع.
تتجلى هذه الحالات وتتجسد، فتتحول الى شكل مرئي على هيئة رموز مألوفة، مثل الضوء، والشمس، والقمر، والنار، او على هيئة اسطورية خاصة ببطل يغرق في ظلام يكون على هيئة ليل، أو رحم، أو كهف، أو جحيم، وعالم سفلي.
لكن البطل لا يستسلم دوما للظلام والعتمة، فهو عندما يذهب الى ذلك العالم المعتم، أي الى ذلك الجانب الخاص العميق والغامض من الذات، يصل الى نوع من الفهم والإدراك لما كان مجهولا بالنسبة إليه، انه يدمج تلك المكونات الأولية في ذاته، فتقوى هذه الذات وتتسع، انه يحول كل الصور السلبية الخاصة به المرتبطة بالخوف، والوهن، والمرض، والموت، والغياب الى صور ايجابية يشتق منها مادة جديدة للطمأنينة، والقوة، والصحة، والحياة، والحضور، والابداع. انه يتحول من مستقبل سلبي مخلوق منجذب نحو الظل والصور القديمة المخبوءة في اللاشعور، الى خالق ومحرك ايجابي وجاذب، انه يتوحد هنا مع البطل الذكري، أي مع الجانب الناري من شخصيته، ومن هذا التوتر والصراع الحي بين اللاشعوري الحميمي الخاص بالأم (الماء) والشعور الابداعي الخاص بالأنا (النار) تصبح هذه الأنا تدريجيا قوية، وتدريجيا مستقلة نسبيا او على نحو أكبر، ومن ثم تظهر الشخصية الاخرى المرتبطة بالانثى، ألا وهي الشخصية المتحولة او التحويلية، وهنا يكون التركيز أكبر على العنصر الدينامي المتحرك من النفس أي أن العنصر الذي يتضاد مع الدافع او النزوع المحافظ الخاص بالأنثى الجوهرية او الأساسية، أي أن الشخصية المتحولة تكون مدفوعة نحو الحركة والتغير والتحول والابداع، ومن ثم يكون هناك عن امرأة أخرى، واقعية او متخيلة تتجسد فيها كل أو بعض صفات هذه او تلك الأم الأسطورية.
وهناك تفاعل وتداخل بين هاتين الشخصيتين الاساسية والتحويلية، ولا نجد انفصالا بينهما- كما يقول نيومان- إلا في الحالات غير العادية او المتطرفة، فاحداهما تسيطر على الأخرى، في وقت معين، في حين تسيطر الأخرى في وقت آخر، وخاصة عندما تكون هناك علاقة قرابة أو دم، فتكون العلاقة بين الأم والطفل هي الحاضرة.
إن المشاركة الصوفية بين الأم والطفل، او بين «الأنا» والعالم هي الموقف الأصلي الخاص بالذي يجري والذي يتم احتواؤه، انها بداية العلاقة الخاصة بالأنثى النموذجية أو الأولية.
تكون الشخصية النموذجية الاصلية وكذلك الشخصية التحويلية أشبه بالوعاءين للتناقض، وهذه خاصية مميزة لكل نموذج أصلي بدائي أو أولي، فالانقسام والتعدد هما أصل الحياة، والأم العظيمة ليست مانحة للحياة فقط؛ بل هي أيضا مانحة للموت، وهي أيضا موضوع للموت، تخضع له، وتغيب وتتجدد، فتحضر، هي تمنح الحب فتمنح الحياة، وتسحب الحب، فتحجب الحياة، وترتبط عمليات المنح والحجب الخاصة بها هذه بالوظائف الاساسية للحياة. فعندما تختفي هذه الأم لسبب ما، يحل الجوع والعطش محل الطعام والشراب، وتحل البرودة محل الدفء، ويأتي التعرض والانكشاف بدلا من الحماية، وبدلا من البيت والمأوى يحل القلق محل الرضا والتنعم.
لكن الأهم هو أن غياب هذه الأم وغياب العلاقة الحميمة معها يجلب معه هذه المشاعر الحادة بالوحدة والعزلة والانفصال، وهي المشاعر التي تحتل ساحة النفس بدلا من ذلك المبدأ النقيض الذي يكون موجودا معها، والذي يرتبط بدوره بالمشاركة الصوفية والسحرية، أي بالعلاقة التي لا تكون هناك، معها، أية عزلة، ولا يكون، معها، شقاء ولا غربة ولا نفي، ومن ثم فان رموز الرحيل والمنفي الموجودة في قصائد الشهاوي لها ارتباطها الوثيق بهذه الوحدة، تلك التي حاول ربطها من خلال رموز عدة نحاول أن نتعرض او نستكشف بعضها في هذه الدراسة.
الأم العظيمة - Great mother إذن- رمز أسطوري خالد ومتجدد، فهي حاضرة في كافة أساطير الشعوب القديمة والحديثة، وفي أعمالها الفنية اللفظية والبصرية. هي مالكة مفاتيح الخصوبة، وكذلك مفاتيح بوابات الميلاد، والموت، والتجدد والانبعاث. هي المتجددة دوما، والجالبة للفصول، والمتحكمة في المياه، والمانحة للحياة. وهي أيضا ذات الطبيعة المزدوجة المرتبطة بالحياة والموت، والابداع، والبناء والهدم، والدخول، والخروج، والقرب، والبعد، والخصوبة، والجذب، وهي تقدم الحماية والأمن، وترتبط كذلك بالقوى الغامضة المخيفة الخاصة بالتفكك والمرض والموت، هي القوة المبدعة المجددة المغذية لكل أشكال الحياة، وهي أيضا الرحم والكهف والدائرة والقبر. هي المرتبطة بالتحول والاشراق، والحكمة، والهادية المرشدة لما وراء الظلمة، والمحول للانسان من مرتبة أدنى الى مرتبة أعلى من مراتب

الوجود، وهي السر النهائي المرتبط بالعدد سبعة، وبيوم الجمعة، والمحررة للطاقات، لكنها المقيدة لها- بشكل ما- أيضا.
فكيف دخلت هذه الأم العظيمة في قصائد الشهاوي، وكيف عبر عن تجلياتها المتنوعة، وجسد حالاتها او حاول الوصول إليها والاقتراب منها؟ لقد حاول ذلك بطرائق ورموز عدة يصعب ان نحيط بها في هذا السياق، وسنكتفي بالاشارة الى اثنين فقط من هذه الطرائق والرموز هي:
١ - الجاذبية النفسية او الانجذاب الروحي (أو رمزية النداء).
٢ - رمزية الماء.

أولا الانجذاب الروحي: الحنين الى البدايات:

ثمة ضمائر، وأفعال نداء، وحنين الى البدايات، وأرواح تكلم بعضها وتتهاتف، من ذلك مثلا ما جاء في «كتاب الموت»:
«لماذا ندهتيني/ ولم تقولي سرك». وكذلك: «بحرك ناداني/ فأتيت من طرق مناوئة ونائية/ أفكك فيض لغة من طيورك أدركت سفري».
وأيضا: «هل هاتف مني إليك سيحيي أمواتا/ وتبقى الروح صاعدة الي».
هكذا تتكرر الاشارات الدالة على النداء والهتاف، والحنين، والتوق، والشغف، وثمة انجذاب متبادل بينه وبينها، يجيئ النداء من الأم العظيمة الغائبة الحاضرة، أو من بدائلها، وليس لها من بديل، انجذاب عميق بينها وبينه هو الحاضر الغائب معها، ليس ثمة انفصال بينها وبينه، حيث يقول لها «لم تكوني- مرة- في غيبة عني»، ويقول كذلك «كأني هي وكانت أنا»، وكذلك «في كل شيء اراك أنت»، ووجه نفسي منك أنت»، لكنه يقول لها كذلك «عطشي إليك مأتم، فاشربي»، وكذلك «حال بيني وبيني حجاب وغيبة وميتة أول وخائنة وغربة وغربة كون وجمعة واثنين».
وايضا: «أوت نفسي الى نقطة/ أنت أولها/ لما طغى بحري/ وتكسرت سفني».
هذه النداءات والهتافات والحروف هي أصوات طلب ورجاء، وتعاويذ، وتمائم وفتح لعوالم مخبوءة سرية، هي علامات خفية، فهناك حنين الى البدايات، الى الصور الأولى، الى البكارة والطهارة، الى التكامل والحرية، والى التحقق والعفوية والانطلاق والتجسد والوحدة والاتحاد، هي أصوات يحاول الشاعر من خلالها أن يرأب صدع روحه، أن يرتق شتات نفسه، ويركب شظاياها فتلتئم في مركب جديد، لا وجود للذات خارج لحظات الخطاب كما قال عالم اللغة «بنفنست»، ذات مرة، فالذات يعاد تكوينها على نحو دائم من خلال الخطاب. ومن لحظات الخطاب في هذا الكتاب/ الديوان هذه الحروف والنداءات والهتافات، فهي تفتح بعض بوابات عالم الشاعر، وتدخلنا فيه فيواجهنا الماء.

ثانيا رؤية الماء

الماء هو المادة الأصلية لهذا الديوان، ومن ثم فالشاعر هنا حالم بالماء، لكن الماء هنا لا يفيض، ليس ماء متجددا مرتبطا بالري والشبع: بل ماء يرتبط بالموت والجفاف والجدب- والفناء، حيث تحضر مفردة «العطش» بتنويعاتها بشكل كثيف.
اننا نجد الماء موجودا في الديوان في صور مثل..
«والبلاد لا تصير ماء في دماء مقلتي/ لكنها/ دم»
ومثل: «صار البحر أسيرا/ للسمك الثلجي/ وعميلا للماء الاركد قدام المقهى». وكذلك «أضحى البحر جزائر يتخاطفها الأعداء»
وأيضا «يتكسر رأسي بين تجاذب أطراف الموج وغربلة الماء».
والأكثر أهمية/ «كل السنين التي مرت/ مياه في الأصابع»
الماء في الأصل هو مصدر كل امكانات الحياة، وكل احتمالات الوجود، هو المنبع والمصب، ورمز لكل ما هو غير متمايز او متشكل في العالم، هو الشكل الأول للمادة، السائل الذي يحقق تشكل الكل كما قال أفلاطون، وكل أنواع المياه وأشكالها كالأنهار، والبحار، والينابيع، والغيوم، هي رموز للأم العظيمة. وترتبط هذه المياه بالميلاد والمبدأ الانثوي، وبرحم العالم، والخصوبة والتجدد والابداع، وهي رمز للتدفق المستمر للعالم الواضح الخارجي، ولها ارتباطها كذلك باللاشعور والنسيان، فالمياه تجدد وتبدد وتبيد وتطهر، وتبعد وتقرب وتعيد، وهي ترتبط بالرطوبة وبالحركة الدورية للدم، وباستمرار الحياة وألقها. وفي مقابل الجفاف والحالة السكونية للموت تتحول المياه في قصائد «الشهاوي» الى دم في العيون، ويصبح البحر أسيرا لسمك ميت متجمد، وقرينا للركود والصمت والكساد أمام المقهى، ويصبح البحر جزائر يتخاطفها الأعداء، وحركة الموج في البحر تتكسر داخل العقل صداعا وألما ومعاناة، والبلاد تفر من الشاعر وتبعد، كالماء، الذي يتخلل الثقوب فلا يبقى فيها ولا يقيم، وتكون كل سنين الشاعر التي مرت وانقضت، أشبه «بمياه في الأصابع»، مياه تتسرب، وحياة تنفلت، وعمر ينقضي، ولا شيء يبقى، المياه تتخلل الأصابع فتتسرب منها وتهرب، وكذلك سنوات العمر وأيام الحياة. والأصابع لا تستطيع أن تمسك بالحياة، فالحياة منسربة مفلتة هاربة تائهة، ويكتب الموت تاريخه على الماء لكنه أيضا ينسى موعده، مما يشير أو يوحي بأن ثمة حياة كامنة في الماء تراقب هذه الكتابة العابرة الهاربة، وتحاول أن تنأى بنفسها، وتهرب من كتابة الموت هذه، تلك التي لا تظهر، ولا تتجسد، ولا تبين.
يرتبط الانغماس في الماء بالعودة الى الحياة البدائية الأولى الخاصة بالنقاء والطهر، بموت حياة قديمة، وبداية حياة جديدة، وبانغماس الروح واندماجها في العالم الخارجي. والمياه المتدفقة رمز للجنة والفردوس، ذلك الذي يحاول الشاعر أن يستعيده بالكتابة والتذكر والأحلام فيفقده، والأمطار والغيوم رمز لعلاقة الأرض بالسماء. ويرمز الغوص في المياه الى البحث عن سر الحياة، والى محاولة فهم للغموض الكلي المحيط بها.
الماء والنار عنصران متصارعان، لكنها في النهاية يتحدان ويتكافلان، انهما يمثلان كل المتناقضات في هذا العالم، أي الرطوبة والحرارة الضروريين للحياة في هذا العالم.
تحضر ذات الشاعر منقسمة بين الماء والأصابع، بين محاولات التشكيل وهروب الشكال «وأصعلك ذاتي بين الشط وبين الماء» ويتكسر رأسي بين تجاذب أطراف الموج وغربلة الماء».
«والأرض تحكي سيرة لم تكتمل» (الأحاديث: حديث السر). الحزن حاضر ومقيم في هذا الكتاب السيرة الذاتية، ففي قصيدة «خمسة مقاطع لحزني طويل الفاقة» يقول الشاعر: «الحافلة لا تجيء، ويطول

الانتظار والأرض حزينة والسماء قاحلة». وفي القصيدة نفسها يفتح الشاعر أبواب عينيه، يحاول رؤية النهار فلا يرى سوى الظلمة والحزن، وحتى عندما يحاول الهروب فانه يخفق فيظل الهروب مجرد محاولة، حالة منقسمة بين الشروع وبين الحركة الساكنة المتجمدة، فالتعب غالب وأشجار الحزن طويلة قاتمة سيقانها في الغرفة، وأوراقها موزعة على وجه الشاعر، وثمارها مغروسة في كتبه وأوراقه وذكريات عمره.

وثمة حضور خاص في قصائد كثيرة للموت والسكون والزوال، وللفناء، وللعنكبوت، وللقمر المنشق، والقلب المشقوق، والغيوم، والأمان، ووطن يغيب وعندما يحضر أهله اليه تغلب عليهم الحسرات. وهناك محاولة للنسيان هي في الواقع نسيان بالتذكر، وتذكر بالنسيان، فتح لبوابات الذاكرة، محاولة لنسيان الخيانات وتذكر لجمرة العشق ورماد الموت، وحنين الى البدايات، الى فواتح الأمور وخواتيمها، حيرة وظلمة، وأحلام متكسرة، ومدن معلقة، وفراق، وموت مقيم، هنا تصبح المياه «مياها للفراق، تبلل النأي وتصعد وردة في جنازي الأخير».

(الاحاديث، السفر الثاني، حديث الأحاديث).

وفي الليل يكون الشاعر وحده « يركب والظل ويترك في الأرض لغة ورائحة»، وثمة نساء تتوالد في «أحلامه احداهن تبكي على حائط الريح»، والثانية «تشرب رمل نهديها، و«الثالثة» على قمر من زجاج، هكذا تتغلب مفردات الموت والجمود: حائط الريح، ورمال النهود، والقمر المتجمد في الزجاج، على مفردات الحياة، ويظل هناك لدى الشاعر بحث محموم عن امرأة ما، امرأة تكون بوتقة تنصهر فيها كل النساء، هناك سعي محموم وراء امرأة داخل الرجل الأنيما، العنصر الانثوي داخل العنصر الذكري، وثمة بحث أيضا عن الشعر، عن الفن، عن الحياة الحقيقية، التي تروي صحراء الحياة القاحلة البلقع التي يحيط بها الموت، والجفاف والخشونة والألم من كل جانب، لكن الموت حاضر دائما.

«اغلق الموت لي/ أبوابه/ لغرفته أخرى/ وأغلقت التي أعشق/ بابها». (الأحاديث، السفر الثاني، حديث الأحاديث)

مع ذلك كله تكون هناك، في ثنايا هذا الموت وذلك الصدود، أيضا، «أحاديث الماء»، وخلالها ينام الشاعر فوق وسادة الأرض، ويستدعي البدايات، ويرى العصافير والنخل المتوهج، وموسيقى اتصال الماء بالمدن البعيدة، يعلو في السماء، يحلم، لكن هذا الحلم يكون حلما قريبا من الموت و«خلفي صريعات الهوى» ويكون الحلم كذلك وسيلة بحث عن ذلك المخبوء هناك في الطبقات الاولى للذاكرة «أرش الماء بالماء وأمشي باتجاه حشائش فتصحو قطتي الأولى». إذن، يكون الماء وسيلة للحياة، لانعاش الذاكرة، لتجديدها وتنشيطها، وفي التذكرة قطط كالنساء، ونساء كالقطط. وهنا نجد ارتباط الماء بالذاكرة، بالأحلام، بالنساء. ويتوالى ظهور النساء على ساحة التذكرة، نساء من نساء، عبر أحلام وأحلام، وروح تصعد وترى، ثمة جنان وفراديس، وثمة نيران وعوالم جهنم سفلية، او جهنمية، ثمة لقاءات وفراقات، وثمة تجسد عبر الذاكرة للحروف والكتابة والتواصل والاشواق والابداع، وتذكر للأهل، وكذب، ومحبة خالصة، وورق أبيض، وحبر أسود، وسرير أسود، الأسود رمز للفوضى، ورمز للموت، فثمة «حشائش سوداء تسبح في مياه القلب وتستقر في باب الدخول». (الأحاديث، السفر الثاني، أحاديث الماء).

ويزداد ارتباط الماء بالاحلام، وتكثر الاشارات لأفعال الخروج والدخول، والحركات المعبرة عن الانقسام الدائم للذات، والرغبة الدائمة في الاكتمال والتكامل عبر الماء ومن خلاله. هنا يقول الشاعر «أخرج من تراب، وأمضي نحو هاوية...! أغادر البيت، الشوارع، المياه، أبقى على السرير رائحة للأصابع» وأيضا «بلغ الذين أحبهم انني خارج، ودع واحدة تراني في المنام»، وثمة ارتباط بين الروح (النفس) والريح (النفس).

« (ليس ريحا/ هي ما تقبض الآن/ يا أحمد/ لكنها روح التي فارقت».

وتكثر الإشارات الدالة على الخروج في القصائد: خروج من القرية الى المدينة، ومن الطفولة الى الصبا والمراهقة والرشد، ومن الداخل الى الخارج، ومن الأنا الى الآخر، ومن الحاضر الى الماضي، ومن الوطن الى الغربة والسفر، وخروج أيضا بالمعنى المجازي الحلمي الليلي التذكري. وثمة علاقات قوية بين أنواع الخروج هذه وبعضها بعضا، وهي ترتبط أيضا بأنواع من الدخول والبحث عن الأنثى الخالدة، وثمة يقين قار بارتباط الموت بالغربة، وبالنفي، وارتباط الحياة بالحضور والتجدد والابداع.

ويكون الماء وسيلة للعشق والاتصال والمحبة والوصال، وهنا يقول الشاعر «صل القلب بالماء»، وايضا «أحرق مراكب شمسك الأولى وصل ماء بماء»، وكذلك «اضرب البحر وامش في مسالكه».

(الأحاديث، السفر الثاني، حديث الغريب)

المياه كالأشجار والأحجار والجبال، يمكن أن تمثل العالم في كليته، لكنها لدى الشهاوي تمثله كذلك في حالة تحاول الذات، جاهدة، خلالها، أن تصل الى هذه الكلية، لكنها تتعثر دروبها، وأمواجها تتكسر، فالاكتمال موت، والانقسام سعي وتوتر دال على المغالبة الدائمة للحياة. المياه الواطئة العميقة فوضى وعماء وسديم، أو هي العالم دائم التغير والتبدل، أما المياه العليا فهي مملكة الماء المجددة الموحدة، وهذه ترتبط بدورها بالمياه الواطئة، بالاسرار العظيمة، وباكتمال الواحد عبر الكثرة، وتمثل المياه المضطربة حالة الوهم والسراب وضوء الحياة. المياه رمز للقوى الاصلية الموجودة في الحياة، وهي أيضا رمز لقوة الضعيف، ولسيولة الحياة وتدفقها واستمرارها في مقابل صلابة الموت وخمود حركته.

في «حديث السر» يصور الشاعر حالة الانقسام وعدم الاكتمال التي تهيمن عليه وتطغى، على الكون، فالسماء تظلم، والأرض تدخل غيمتها، والقلوب مطفأة، والنساء يدخلن البحر يودعن الكنوز، يمشين «فوق الماء.. تحت الماء»، ودخلن الكهف ويبقين ألف عام، وهناك أمنيات بالبقاء والطيران، أحلام جنسية، وأحلام طموح وتحقق، ولكن الموت يحوم ويحلق «والوداع لقاء»، والبحر يبكي حتى يصفو، والأرض تحكي سيرة لم تكتمل، وهناك استدعاء للرموز التراثية المرتبطة بالغيبة والانتظار وتمنى العودة والحضور، فاطمة والحسين، والكون ساكن، والنار تأتي، والذات تتشتت، ولا شيء

يكتمل وتبقى كل الأشياء ناقصة، كما يبقى الشاعر وحيدا واحدا. وهناك شعور ما بالقدرة الكلية، بالتمكن والسيطرة والامتلاء والامتلاك، وفي الوقت نفسه وحدة وغربة ووحشة ونقص وضياع: «أنا واحد والحقول سماوية ووحيدة»، و«التراب استحال وما في يدي مياهك- من علي- جاءت تعذبني وتقلع جذر عيني».

(الأحاديث، السفر الثاني، حديث الهزيمة)

وتنتاب الشاعر، اضافة الى حالات الخروج والدخول والغربة والاياب، حالات من التناوب والتراوح بين اليقظة والنوم، وهي حالة منقسمة أيضا يستفيق الخلق أبقى ميتا، استفيق،يبقى الخلق أمواتا.

(الأحاديث، السفر الثاني، حديث الهزيمة)

وترتبط مياه البحر المالحة بالذاكرة «وأبكي بحارا في دمي تاهت»، وكذلك بالاحساس بالفجيعة والخراب، فقراه دالت مدائنه دخلت قماقم مغلقة، ولذلك فهو يستعين على الفجيعة بالذي كان» (الأحاديث، السفر الثاني، حديث الهزيمة) - لا شيء هي هنا سوى الذاكرة، وسوى الماء الذي هو وسيلة ابتعاد واقتراب أيضا «فادن مني ابتعد، البحر ينتظر المسافة (والنفس نازلة الى محرابها، وأنا أبحث الجسم لمن أراد».

ويزداد اقتران الحزن بالعلم والمعرفة، وتصبح العلوم عندما تفيض كالبحر مرتبطة أيضا بالهموم والاحزان عندما تفيض «ازدادت غما بعدما فاضت علومي». (الأحاديث، السفر الثاني، حديث الهزيمة)

وهناك شعور جارف بانقضاء الوقت والفوت والنفي والغياب وحضور دائم للحزن، وتظل الروح تائهة:

«تهت في الغيبة/ وانكشفت/ ظهرت فسيحة في الروح/ رأيت «نوال» واسمك/ رأيت مقبرة تطير الى سريرك».

وايضا: «كنت أعرف أن الماء لا يروى/ وان الروح تائهة وتسأل».

(كتاب الموت)

تحضر البوم والهدهد، وكذلك الأشجار والنخيل والتاريخ والكتابة وآيات من القرآن الكريم، وأحاديث شريفة، واشارات الى المتصوفة وأناس معهم، وشخصيات تراثية ودينية، وحضور دائم للرمل والتراب والعتمة والغنيمة والموت والماء والأم وغياب للأب.. واستدعاء للموتى، وحديث معهم وحنين إليهم واليهن، ومحاولة تحقق بالابداع.

كثيرا ما تكون المرأة في هذه المختارات هي الوردة، وهي الماء، وهي الباب ويكون الشاعر نقطة من رماد الوردة أو محيط الماء «وردتي آيتي ورمادها نقطة.. وردتي مائي لأشرب.. وردتي بابي لمحو أسمائي وذاتي «لأعلو». (كتاب الموت)

هو نقطة في حرف النون، هو طفل ينام كما تنام النقطة في الحرف، يدخل الى نور ملتبس بالظلام، الى كهف ذاته، الى القبر، الى الرحم، الى زمان ماض، فيرى اسمه ورسمه، يرى بدء بدايته وخلقه، يرى نفسه، يراه هو ذاته نائما هناك مستريحا مستقرا، حاله يدل عليه «نائما في النقطة.. حالي يدل»، ومن الظلمة تجيء هي، يجيء نورها فتكون هناك حركة والتفات ودخول ودائرة وشرب، وتكون وتخليق وخلق وبداية ابداع، وأمن، وظلمة «جاء نورك فالتفت، دخلت دائرة ورحت أشرب خيطه، تكثر واحدي وتركبت عيناي». (كتاب الموت)

ليست النقطة هي الطفل الموجود في رحم الأم، فقط، أو الضوء الموجود في الظلام فقط أو الظلام الموجود في النور فقط، بل هي أيضا روح، روح الأنثى الخالدة التي تحن النقطة، أو يحن الذكر الابن إليه، الى نورها الفياض. الأرض كاملة بذاتك، والكائنات تعشق نقطة هي وزن روحك إذ تفيض».(كتاب الموت)

ومثلما تكون النقطة هي النفس التي تأوي الى الحرف (حرف النون)، او القبر، أو الكهف، أو الرحم، أو الأم، أو الماضي، أو الكون، فكذلك تكون النقطة بداية، مكانا مخبوءا حاضرا هناك في أعماق الذاكرة اللاشعوري، «واحة أمان، وجزيرة تأوي اليها النفس عندما تنكسر سفنها وتفيض همومها».

«أوت نفسي الى نقطة، أنت أولها، لما طغى بحري، وتكسرت سفني». (كتاب الموت)

رمز الماء بمفرداته وحالاته حاضر بشكل كثيف في هذا الكتاب، الديوان/ السيرة، فاضافة الى ما ذكرناه سابقا، ثمة تعبيرات تدل على حالات الماء، مثل «فأنا أحدد عالمي بالماء أو بالطائر المتكلم»، و«شرابي من مياه أناملي»، و«غارقا في الماء كنت، جسدي قصيدة شاردة، ويداي مأوى عارف يبقى غيابه»، و«أريد لها أن تكون أمواهها كل ليل بصوتي»، «وكنت أكتب ساعة جئتني فتسرب الماء»، ومثل «في يديك الماء يجري حولي الدفق إلى» وايضا «وفي النهر أشرب ماء نجاتي، غريق يرجي نار انخطاف»، وكذلك «تطهرت من شواغلي بمائك»، و«أنت سيدة السماء فلا تبخلي على عبدك بالماء» وايضا «البكارة فيك، أفي الأرض موطن ماء، أفي الماء ماء لروحي»، و«وأنا شربت ماء البحر كل ثانية كنت فيها أحرث..»، و«اتخذي مأتما للمياه، اتخذي من ترابي مزارا»، وايضا «يا أيها الورق، خذ خطوة نحو المياه وأكتب أنني قلق».

وهكذا يكون الماء هو عالم الشاعر، وهو حياته التي تتسرب من أصابعه، وهو وسيلة الابداع والتشكيل، وهو علاقة التواصل مع الأنثى الأصلية النموذجية، ووسيلة نمو وتحقق للذات المتحولة. الماء موجود هناك، عند تلك المرأة وليس هنا، والشاعر يتمنى ويطمح ويتوق ويتشوق الى ان تقوم المرأة الأم العظيمة الحبيبة فتحول الماء اليه كي يتجدد ويتطهر ويشرب، وينبعث من جديد، فهي التي تطهره من شواغله وهي سيدة السماء التي يناديها ألا تبخل عليه بالماء، أي بالحياة. لقد شرب الشاعر كثيرا، لكن أكثر ما شربه كان مالحا، كان ماء بحر وليس ماء نهر، ومن ثم ظل العطش قائما واليقين غائبا، والذات منقسمة، فهو في قلق جاثم مقيم، قلق يرتبط بالرغبة في التحقق والتجسد والاكتمال والابداع، وفي ألا يكون وحيدا واحدا أبدا ولذلك فانه ظل دائما يحاول فتح كل تلك الأبواب المغلقة.

ملاحظات

١ - أحمد الشهاوي: مياه في الأصابع، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الدار المصرية اللبنانية، سلسلة مكتبة الأسرة، ٢٠٠٢.

٢ - Newman, Eric- The Great Mother. Trsalted by R.Manhaim, Princeten: Rrinceton university Press,1974.

٣ . - Cooper, J.C.An illustrated Encyclopaedia of Traditanal Symbols London: Thomas and Hudson, 1978.

المرأة راوية ومروية في رواية

«مريم الحكايا» لعلويّة صبح

مفيد نجم★

يحيل عنوان رواية- مريم الحكايا- إلى مرجعية خارجية، هي مرجعية حكايات ألف ليلة وليلة الشهرزادية، إذ أن العنوان يتضمن في صيغته النحوية اضافة اسم نكرة (مريم) الى معرفة (الحكايا)، مما يجعل مريم لا تعرف إلا من خلال الاطار الحكائي الذي تقدمه فيه، كما يحيل العنوان من جهة أخرى الى مرجعية داخلية هي مرجعية النص الروائي الذي تتولى فيه مريم سرد حكاياتها عن تجربتي صديقتيها ابتسام وياسمين، بالإضافة الى حكايتها وحكاية أسرتها قبل وبعد الحرب اللبنانية، الامر الذي يجعل الرواية رواية نسوية بامتياز سواء من حيث البطولة في العمل، أو من حيث الرؤية التي تشتغل عليها، والتي تنشغل بالواقع الاجتماعي والسياسي للمرأة، وبالهزيمة وضياع الاحلام والخيبات المريرة التي تعيشها في الواقع الذي يشهر إفلاسه وهزيمته وضياعه بصورة عامة.

تغيب علوية، وتختفي في ظروف غامضة بعد أن جمعت من مريم تفاصيل تجربتي ابتسام وياسمين لكي تكتب روايتها التي اختفت معها، ويتحول البحث عن علوية صبح عند مريم إلى هاجس ملح ودائم، يمثل احدى ثيمات الرواية الأساسية لأنه يشكل بحثا عن مصائر ضائعة لهذه الشخصيات الضائعة، أو عن - قصتنا - كما تصرح مريم بذلك مستخدمة صيغة الجمع في الحديث، وبالتالي فان الروائية علوية صبح الحاضرة على غلاف الرواية هي علوية صبح الغائبة في المتن الحكائي الامر الذي يجعل وظائف السرد تختلف لأن مريم هي التي تتولى عملية السرد الحكائي داخل النص الحكائي، في حين يتعين وجود الكاتبة فقط على غلاف الرواية، بل ان البحث عن هذه الشخصية داخل البنية الحكائية للرواية يظل يمثل أحد حوافز السرد، والسؤال الذي يبقى معلقاً من دون اجابة.

إن البحث عن علوية صبح والسؤال عن معنى غيابها يشكل فاتحة السرد في اغلب أجزاء الرواية، وذلك لمعرفة ماذا أصاب أبطال الرواية التي كتبتها علوية، ولم تعثر عليها مريم في أي مكتبة، ولعل هذا التمايز الذي تحاول الكاتبة أن تقيمه بين وجودها المتعين خارج النص، والغامض المجهول داخله، يحاول أن يقيم مسافة بين الراوي داخل النص الروائي الذي هو مريم، والمؤلفة التي هي علوية، بل ان هذه اللعبة الفنية التي تهدف الى ايجاد عنصر اثارة وتشويق تهدف الى استبعاد أي حضور للمؤلف في السرد الحكائي، والى جعل مصائر الشخصيات ووجودها يتشكل من خارج الرؤية او الدور الذي يمكن أن تقوم به الكاتبة في السرد، وهو ما تعلن عنه مريم عندما تؤكد أنها اختارت مصيراً خارج رواية علوية التي تركت فيها الأخيرة مصائرهم ضائعة في روايتها.(ص٦)

وإذا كانت علوية عند بداية حديثها الى مريم عن مشروعها الروائي قد كشفت عن هدف اساسي، يكمن وراء هذا المشروع الذي تحاول مع صديقها المسرحي سمير أن تنجزه، وهو معرفة (الفرق بين ما يراه المسرحي، وما تراه الكاتبة، بين ما تراه المرأة، وما يراه الرجل)،ص١٦، فان مريم هي التي تتابع هذه المهمة بعد اختفاء علوية، واشتداد المنافسة بين سمير وبين مريم على ذلك كما ستكشف عن ذلك نهاية الرواية، مما يؤكد حقيقة الرؤية النسوية التي تنطلق منها الراوية في تقديم احداث وشخصيات الرواية، ويوضح المقاصد التي تسعى لتحقيقها، على الرغم من أن مريم تؤكد أن الهدف من دورها الحكائي في الرواية يتمثل في تدوين ما تحفظه ذاكرتها، قبل ان يستولي عليها النسيان، بالإضافة الى محاولة العثور على علوية من خلال عثورها على رائحة الذكريات في السرد الحكائي لقصص بطلاتها، مما يجعل الرواية محاولة لاستعادة

★ ناقد من سوريا

الماضي، والعيش فيه من جديد، واستحضار وقائعه وصوره وهذا يؤكد مرة أخرى الانشغال بهاجس استعادة المرأة كبطلة وحكاية وتاريخ مهدد بالنسيان والضياع.

ينطوي البحث عن علوية صبح في المتن الحكائي من قبل شخصية الساردة (مريم) على دوافع عديدة، فالى جانب الخوف على مصيرها، ومصائر شخصياتها هناك هدف ينسيها السؤال عن حكايتهم، وهذا الهدف يتمثل في إعلام علوية (أن الفاصلة التي كانت ستبدأ بها روايتها طارت وانفصلت، والجملة لم تعد معترضة، والكلام لم يعد يعنيني) ص٦١، لكن مريم هي التي تتولى الكلام في الرواية رغم تأكيد الاخيرة على أن اتحاد علوية مع الحكايات التي اختفت وضاعت، ورغم تأكيدها كما سبق أن الكلام لم يعد يعنيها، مما يطرح أكثر من سؤال حول حقيقة الحيوات التي تقدمها حكايات مريم في الرواية، وحول علاقة الزمن الراهن، أي زمن كتابة الرواية بالأزمنة الخاصة لحكايات شخصيات بطلاتها، خاصة وأن الرواية تعلن في سياق سردها ان أسماء شخصياتها، يصير لها (اسماء كثيرة وحكايات كثيرة، تصير الأزمنة البعيدة كأنها كلها الزمن الآن) ص٤٢٥.

إن المتكلم في السرد الحكائي (مريم) يعيدنا الى العلاقة بين الكتابة والتجربة الواقع وزمنه المادي، والواقع المتخيل وزمنه الروائي، وكذلك بين زمن الماضي الذي هو زمن التجربة، وزمن الكتابة الذي يحاول أن يقبض على زمن التجربة المادي، لكن الدلالة الأهم لفعل الكتابة يكمن في سعي الساردة لايجاد ما يشعرها بأنها لا تزال حيّة، أو في عداد المفقودين في الحرب او بعدها، لأن الكتابة هي وسيلتها لإدراك صورة هذا الوجود المتعين، أو الغائب من خلال الوجود المتحقق في فعل الكتابة السردية في الرواية التي تكتبها.

وبقدر ما تتداخل الشخصيات والتجارب والاسماء في الرواية، بقدر ما نجد أن مريم ليست الراوية الوحيدة، بل ان ابتسام تؤدي دور السرد الحكائي في الجزء السابع، اذ يغدو القرب من علويّة ومعرفتها المبرر الذي يخولها القيام بهذا الدور، وهنا يظهر التمايز في الرؤية والعلاقة الى ومع علوية اذ ان ابتسام على العكس من مريم تؤكد استمرار علوية في الحياة، وتوحدها في الحياة مع كتابتها، كما انها ترى في السرد الحكائي وسيلة لازالة الفواصل بين عالمها الخاص، وعالم علوية، إلا أنها تستدرك في النهاية، وتعلن عن اعتقادها بأنها لم تكن تحكي الا لنفسها.(ص٢٨٣)

من هنا يظهر تعدد وظائف الحكي ومقاصده في الرواية، فمريم تحاول أن تضع ذاكرتها في أوراقها البيضاء قبل أن تضيع، بعد أن أضاعت علوية مصائر شخصياتها، في حين أن ابتسام تسعى من خلال الحكي الى تحقيق الاتصال والتواصل مع علوية التي ترفض تأكيد غيابها على الرغم من أن مريم تشك في قدرة الحكي على تحقيق ذلك.

الجسد الانثوي:

تغامر رواية مريم الحكايا في مقاربة المحظور الاجتماعي والجنسي والأخلاقي وفي استحضار المسكوت عنه في حياة الرجل والمرأة، كما تذهب في اضاءة جوانب هامة من علاقة المرأة مع جسدها في لحظة العري الأول أمام الرجل، حيث تتحول التجربة الى لحظة اكتشاف جديدة لوجوده الذي كان في الماضي غائبا ومنسيا، الأمر الذي يجعل وجود الآخر/ الرجل بمثابة تجربة جديدة تعيد معها ومن خلالها اكتشافه، بكل تضاريسه وجغرافيته ورغباته الكامنة التي يجري تفجيرها في لحظة الاتصال الأول (كانت المرة الأولى التي أتعرى فيها أمام رجل. لون جسدي المغبر كأنني أراه للمرة الأولى، كأن غيوما بيضاء كثيفة تتجمع حوله، وتنزاح لينقشع أمامي ويصير جسدي في لحظة التعري الأولى أمام عيون الرجل، وكأنه سقط فجأة من السماء، وصار حقيقة أمامي. فيما قبل تلك اللحظة لم أكن أحسبه موجودا).(ص٥٦)

وتأخذ العلاقة مع الجسد في هذه التجربة بعدين اثنين، يظهر الاول في اكتشاف جغرافيته وأبعاده ووجوده الذي كان منسيا أو غائبا، فيما يظهر الثاني كنقيض للأول من خلال الشعور بالأذية المتولد عن رؤية الرجل الى جسدها وموقفه الذي لا يرى فيه سوى العري واللحم المثير لشهواته، في حين يغيب عنه أي وجود آخر للمرأة خارج اطار صورة العري والشهوة، وبذلك تعيش حالة من الغربة والشعور بالمهانة والانفصال عن جسدها (وحين بدأ يمرر شفتيه على جسدي كأنني أعثر فجأة عليه، وعلى زوايا واستدارات ونتوءات وهضاب لم أنتبه اليها من قبل. لكن هذا الاكتشاف الجسدي بفمه الغريب وعينيه ويديه الغريبتين كان يولد في بالمقابل احساسا بالأذية من مصطفى، والغربة ثانية عن جسدي).(ص٥٦)

ان هذه العلاقة التي تتأسس على شعور بالغربة بين مريم ومصطفى هي التي تباعد بين المرأة وجسدها، إذ ان هذه العلاقة تقوم على بعد واحد هو البعد الحسي الشهواني، في حين يغيب البعد العاطفي الوجداني الذي يحرك الجسد من الداخل، ويجعله يتوحد مع ذاته أولا، ومع الآخر الذي يظل الغريب ثانيا، طالما انه في علاقته مع هذا الجسد لا يتجاوز حدود الرغبة والاستمتاع (لم أكره جسدي كما كرهته ذلك اليوم، وأنا اكتشفه عاريا، أمامي وأمام من لم ير فيه سوى ما يريده من العري واللحم).ص٥٧

تشكل الحرب اللبنانية وما تلاها من أحداث الخلفية لأحداث الرواية ومصائر شخصياتها التي تأخذ بعدا مأساويا مريرا، يتوازى مع المسار الذي تمضي فيه أحداث الواقع اللبناني، بل وتغدو مرآة ترتسم فيها صورة انهيار وتشظي الواقع، وعلاقاته المأزومة، كما يتجلى ذلك في النهايات المأساوية القاسية والغريبة لبطلات الرواية بعد أن كان هذا الواقع هو المحرض لهن في البداية على الثورة والتمرد.

تنشغل الرواية بطرح أسئلتها الموجعة والمريرة، وبقدر ما تنفتح هذه الاسئلة في حوار الذات الأنثوية المأزومة مع نفسها على مرارة التجربة وخيباتها الفاجعة، وعلى استبطان صورة الذات الممزقة والضائعة من الداخل، بقدر ما تحاول أن تكثف صورة الآخر الضائع أيضا، وصورة وعيه الكاذب والمزيف.

مما يجعل الرواية تكشف عن لحظة التباس الوعي وتناقضاته التي تؤسس لكل هذا الضياع والانحدار والسقوط في الواقع سواء على المستوى الاجتماعي او السياسي (سألتني اسئلة كثيرة بعد أن حكت

عن الفيلم. هل رآنا المناضلون مومسات مستوردات في علب ثورية جاهزة يا ترى؟ هل حين ينهزم الانسان، ينهزم في السياسة والحب وفي كل الأحلام.. هل حصدنا خيبات مضاعفة عن خيبات الرجال الذين صدقنا أنهم متحررون ويريدون الحرية لنا ولهم، وهم في الحقيقة لم يكونوا سوى نماذج لانفصامات نفسية وفكرية، وأجساد تحمل في داخلها عصوراً مضت ونماذج كاريكاتورية لهارون الرشيد الثوري. هل كنا نحن النساء حقيقيات في أحلامنا أم كانت لدينا انفصامات ومشاكل نحملها في أجسادنا المخبأة بثياب الثورة والنضال، ونخبئ فيها روائح الجواري في كل العصور)).ص٨٠

ان اسئلة الذات، وأسئلة الآخر الموجعة التي تطرحها الرواية تكثف صورة الوعي المأساوي بالمآلات التي انتهت اليها تجربة شخصيات الرواية الانثوية، ومعها تجربة الواقع الاجتماعي والسياسي اللبناني بعد الحرب، حيث تتجلى حالة الانكسار والخيبات المريرة في المصائر التي تنتهي اليها هذه الشخصيات عندما تقرر كل واحدة منهن ان تبحث عن خلاصها الفردي اما بالزواج او بالسفر، أو بالاختفاء الغامض والمحيّر، وبذلك تغدو هذه النهايات علامة على الهزيمة المشتركة وضياع الأحلام، وتشظي الواقع الذي يظهر من خلال تشظي هذه المصائر، وانغلاقها على ذاتها، وخيباتها سواء على صعيد الأحلام والطموحات السابقة، او على صعيد الخلاصات الفردية التي حاولن من خلالها الاستسلام لسلطة الواقع الاجتماعي والسياسي وخياراته الممكنة.

تميز الرواية بين نوعين من الوعي الانثوي، وعي استلابي مدجن ومقموع يمارس دور السلطة القمعية المباشرة على المرأة بالوكالة ويتمثل في شخصية الام، ووعي يحاول أن يتمرد على الواقع وأن يتعامل مع حاجاته وذاته وحقائقه الأنثوية بعيداً عن الوصاية والشعور بالدونية والقهر والاستلاب، كما يتمثل في الحوار الذي يدور بين والدة مريم وبين جارتها حول وظيفة أعضاء المرأة خارج اطار الوظيفة الاجتماعية الأساسية المحددة لها وهي الانجاب وإشباع رغبات الرجل الجنسية.(١٦٥)

من غربة الذات الى الغربة عن الآخر:

يرتبط الخلاص الذاتي للمرأة بخلاص الواقع، حيث ترتبط قضيتها الاجتماعية والسياسية بقضية الواقع الذي تعيش فيه، ويكون ارتباطها بالعمل السياسي والمشاركة في الحرب الدائرة تعبيراً عن صورة هذا الوعي، لكنه عندما ينهزم الواقع ويتشظى، وينكشف عن هزيمة الجميع فيه، فان مصير المرأة يكون مماثلا لمصير الواقع وحركته الأمر الذي يجعلها تنتهي من طموح تغيير العالم الى طموح تغيير الذات عبر منطق مختلف يشهر افلاس المرأة وعجزها وضعفها واستسلامها لمنطق الواقع المهزوم والمثقل بجراحاته، فابتسام المرأة الثورية التي ظلت تبحث عن الزواج من الرجل الذي تحبه، وترفض أي زواج خارج تجربة الحب تقرر أخيرا ان تتزوج إذ لم يعد الحب شرطا أوليا لأنه قد يأتي لاحقا كما تؤكد ذلك، لكنها ما أن تدخل تجربة الزواج حتى تكتشف خيبتها من جديد، فالزوج الذي اقترنت به يعاني هو الآخر من الانفصام والازدواجية، فيمارس الرقابة الشديدة عليها، ولا يحاول أن يتفهم وضعها وحاجاتها، مما يجعلها تعيش في غربة قاسية (فقط كنت أتساءل: من هو هذا الرجل الذي ينام بجانبي لا اعرفه ولا هو يعرفني).ص٢٩٤

وتظهر استقالة المرأة من دورها، ومن مسؤوليتها الاجتماعية والسياسية عبر صورة الوعي السلبي الذي تعبر عنه ابتسام في حوارها مع شخصية الراوية مريم، حيث تكشف ابتسام صورة مرحلتين من الوعي الانثوي هما زمن التجربة التي عاشتاها، ففي المرحلة الاولى كانت المرأة تتماهى بشخصيات عقائدية وسياسية معروفة تسعى الى تغيير العالم، لكنها الآن أضحت بعيدة حتى عن دور المقلد، وبذلك أضحت من دون أي مسؤولية (بتتذكري يا مريم من زمان كنا نقلد ماركس ولينين وما بعرف مين؟ هلق منقلد مقلد الدين، وقتا كنا نحمل الخطية ومسؤولياتها. هلق هو المقلد وهو بيتحاسب. نحن ما خصنا).ص٣٣٦

على صعيد آخر تطرح الرواية موضوع الكتابة عن المرأة من منظور أنثوي فالى جانب علوية صبح هناك شخصية الكاتب المسرحي زهير الذي ينافسها على كتابة عمل مسرحي عن تجربة شخصياتها، وتكون المرأة هي المرجعية في معرفة تفاصيل تجارب شخصيات الرواية، واذا كانت مريم تعلن عن اختفاء شخصية علوية واختفاء مصائر هذه الشخصيات في روايتها الضائعة، فان شخصية زهير تظهر في الجزء الأخير من الرواية وهي تعاني من الفصام كما يتجلى ذلك في سلوكه واتهامه المستمر لعلوية بالتآمر عليه.

وتطرح النهاية المأساوية التي ينتهي اليها زهير في نهاية الرواية سؤالا أساسيا حول قدرة الرجل في التعبير عن معاناة المرأة وتجربتها بالإضافة الى قدرته على تحمل نتائج الواقع، فزهير يشعر دوماً ان المرأة تتآمر عليه، اذ انه يتهم مريم في البداية انها تخفي كثيرا من التفاصيل التي تطلع علوية عليها عنه، ثم تتحول علوية الى شخصية تتآمر باستمرار عليه، وكما هو واضح فان الرجل ممثلا بشخصية زهير يخوض معركة مع المرأة على صعيد الدور الذي يحاول أن يلعبه من خلال الكتابة عن المرأة، اذ يرى في المرأة عندما تحاول الكتابة عن المرأة منافسا حقيقيا له، ويرى في هذا الدور مؤامرة تستهدفه وتستهدف دوره ولعل هذا المسار الذي تمضي فيه الأحداث، يكشف عن معنى دخول المرأة الى عالم الكتابة، وتجريد الرجل من هذا الدور الذي ظل يلعبه طويلا، ويحدد على أساسه وضع المرأة وصورتها ووجودها، لكن المرأة رغم اختفاء علوية تتابع هذا الدور من خلال مريم، الأمر الذي يجعل زهير ينهي تلك النهاية المأساوية الحزينة، تعبيراً عن التحول في العلاقة الجديدة بين المرأة والكتابة، وفي الوظائف اوالادوار التي ألغت دور الرجل كسيد للغة والابداع كما هو سيد في الواقع السياسي والاجتماعي.

من هنا تتضح الهواجس الكثيرة التي تشغل وعي الكاتبة الروائي، كما تتضح ثيماتها وبؤرها السردية التي تتركز حول المرأة وعذاباتها وقضاياها، من منظور انثوي فهي لا تعزل في رؤيتها هذه القضية عن قضية الواقع الذي تعيشه فيه ماضيا وحاضراً.

زيد مطيع دمّاج

أحب الأشجار والناس والقطط

عاطف عواد★

«إصراره على هزيمة المرض، كان شيئا فريدا ومدهشا.. كان حبه للحياة، وطاقة روحه، أكبر بكثير من بنية جسده: «زيد، مات»!..

هكذا.. تكلم الطبيب، الى مرافق الفقيد..!

خمسة عشر عاما منذ اكتشف داء مريضه، وظل زيد مرتبطا به.. يتردد عليه في لندن، من صنعاء.. وأصدر زيد مجموعته القصصية (أحزان البنت مياسة) وأهداها الى طبيبه (سوهامي)..

«زيد مات»..!

تلقاها بكل المرارة ابن الفقيد «همدان» القاص والشاعر أيضا والمرافق لأبيه.. وتوجه من فوره الى الهاتف ليفجر النبأ الأليم في صنعاء، استعدادا لاستقبال زيد مطيع دماج، العائد هذه المرة جثة.. كان الزمن في ذلك الوقت الذي خرج فيه آخر نفس من صدر الروائي اليمني الكبير وكاتب القصة القصيرة، ولم يرجع الى الصدر مرة ثانية كما هو حال الأحياء!.. كان الوقت حينئذ في مستشفى (ميدل سكس الجامعي) بلندن، هو الرابعة عصراً وكان اليوم هو العشرون من مارس في عام ٢٠٠٠م.

الزمن حين كان لا يخص اليمن..!

غير أن زمناً، ليس كهذا الذي يحس البشر في كل المعمورة بوقعه، زمنا لا طعام له ولا دقات تضبط ايقاع وحياة ناس وبشر، بقعة من أرض الله، لسبب ما اسمت نفسها المملكة المتوكلية اليمنية.. كأنما وقع الزمن السائر على الأرض وخلائقها، لا يخص ناس تلك المملكة.. تعطل الزمن فيها.. انقطع، وانقطع أهلها عن حسابات وتداوين باقي خلق الله على كل أرض الله.. وقبعت اليمن ساكنة يتشوق ملوكها لرعيتهم، حد اللذة والاستمتاع، رائحة رقدة أهل الكهف.. فصاروا، جميعا ملوك اليمن ورعاياهم، جزءا من زمن ما قبل التاريخ.. في أي عام هم اليمنيون؟.. أية حقبة تاريخية؟ كل هذا لا يعنيهم! ومن تجرأ من الرعية واستفسر عما حاق بهم، فهو من زمرة المجدفين، المارقين! وحق عليه ما استحق من ازهاق، وطاحت سيوف ملوك اليمن في رقاب الكثيرين الذين قدر لهم ان يتنسموا رائحة الزمن من حولهم، في مصر او العراق او سوريا وتجرأوا بالسؤال.

وكان يوم من سنوات العقد الرابع من القرن العشرين، وكان اليمن سجنا كبيرا، كما وصفها الكثيرون من أهله.. واليمني إما هارب في جبال اليمن، أو الى دول الجوار، أو البعيدة.. وإما منتظر لموت يريحه من حياة هي المرض والعجز والذل.. موت.. يضن عليهم.. واليمني السعيد هو من يخطفه هذا الموت وكان مولد «زيد مطيع دماج» في مطلع عام ١٩٤٣م.

نسوة البيت كتمن خبر مولده.. كأنه لم يكن أبدا.. فالأب، والد الطفل زيد، شيخ من شيوخ القبائل، في عرف الامام، تدخل مطيع دماج فيما لا يعنيه.. حاجج الامام في ملأ على ظلمه للشعب اليمني.. اختفى الأب هربا، ثم ظهر في محمية عدن.. يكتب.. ينتقد، يهاجم الامام مع الثوار الهاربين في مجلات أصدورها.. ولابد من اخفاء المولود تماما.. فالامام كان قد استن شرعة جهنمية، حتى يضمن ولاء شيوخ القبائل وكسر تمردهم.. فلابد من أخذ أحد أبنائهم عنوة... «رهينة».

وكبر زيد الناجي من الارتهان.. غير أن ابن عمه، والأكبر منه قليلا.. «أحمد قاسم دماج»، كان هو الرهينة الذي اختطفه عسكر الامام انتقاما.. ومما يذكر أن صار «أحمد قاسم» من مناضلي اليمن فيما بعد، وهو

★ قاص وكاتب من مصر مقيم في اليمن

«الشاعر والمثقف اليمني» ورئيس اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين الحالي، ولأكثر من فترة رئاسية سابقة.. وبلغ زيد الرابعة عشرة، وتم تدبير خروجه الى مصر.. كان ذلك في عام ١٩٥٧م تقريبا، ليلتحق هناك بالمرحلة الاعدادية، ثم الثانوية، والجامعة.. متنقلا بين مدارس بني سويف وطنطا، والقاهرة.

في آخر أعماله التي صدرت وهو على سرير المرض كتابه «الانبهار والدهشة» عن دار رياض الريس- بيروت ٢٠٠٠م، يصف زيد مطيع، تلك الايام التي جاء فيها الى مدينة تعز من قريته التي رغم قربها من مدينة تعز الا انها تبعد قروناً وأزمنة وإن كانت تعز هي الأخرى، كما لو أنها في حقبة زمنية سحيقة تأخرت عن القاهرة المصرية في أواخر الخمسينيات، تماما كما وصفها «زيد مطيع دماج» في الجزء الثاني من سيرته تلك والتي لا يغيب عن قارئها، أنها سيرة شعب ووطن.

المدينة حمامة تبيض قصصاً..

يكتب الناقد العراقي «د. حاتم الصكر»، استاذ الأدب بجامعة صنعاء عن تعز في «الانبهار والدهشةم»: «... لكأن زيد دماج أراد أن يكون «الانبهار» عنوانا للفصل الاول الخاص بتذكراته طفلا في مدينة «تعز» اليمنية وان تكون «الدهشة» عنوانا لثاني الفصلين عن زيارته الأولى للقاهرة.. ومدن مصرية اخرى (بني سويف- الاسكندرية- طنطا- السويس) حيث سافر لغرض الدراسة.

وبين قوسي الانبهار والدهشة بالمكان ومفرداته، يفصل زيد كثيرا من أحوال اليمن في عهد الامامة الظلامي المظلم أعوام ١٩٥٠- ١٩٦٠م وحتى قيام الجمهورية، إثر ثورة ٢٦ سبتمبر ١٩٦٢م. لكن أولى اشكالية الكتاب هي تجنيسه، فالكتاب ليس مذكرات خالصة ولا سيرة ذاتية تستمد بالاسترجاع والتذكر مادتها، كما انه ليس تأملات في المكان من حيث جمالياته ورسومه ومفرداته.. ان الصفحات الثماني التي سجل فيها «دماج» رؤاه الطفولية وتعرفه الأول على العالم تجمع الكثير من سيرة المكان، والذات الكاتبة والمذكرات، الى جانب الرصد التاريخي أو انعكاس الزمن على فضاء المكان، وكذلك الأحداث التي تعاقبت فيه، لكن القارئ يحس، وهو يفرغ من القراءة، أن ما وصله ليس إلا كسرا وشذرات كان بامكان الكاتب، وهو القاص والروائي المعروف صاحب «الرهينة»، أن يتوغل فيها ويزيد من مساحتها بالاسلوب نفسه حتى نعود معه الى مراحل من تشكل وعيه وتعرفه على العالم والكتب والآخر، لا أن نرى معه- وعبر كتابه الصغير هذا- مشهد مدينتي «تعز» و«القاهرة» فقط.

لقد اختار دماج ان يدخل الى خزائن طفولته وصباه حول ثلاثة مقتربات:

أولها: المكان الذي بهره وأدهشه كانطباع أولي للقائه بالأشياء التي يمثلها المكان كمفردات.

وثانيها: السرد الذي يستعيد الدهشة والانبهار من خلال آلياته مقترباً من السيرة، باعتبارها قصاً بضمير المتكلم وعرضا لشواهد وموضوعات تتسلط عليها الذات، وتعيد زمنها الماضي في زمن لاحق ماثل هو زمن الكتابة الآني.

وثالثها: تصوير اللحظة الزمانية التي كان قدر دماج أن يعيشها، ويرصد ما تسببت به الأنظمة الجائرة الجاهلة من تدمير للوطن والانسان.

لكن الكاتب لا يعرض ذلك كله كموضوع خارجي مستقل، بل كمادة تتسلط عليها الذات وتعرضها من وجهة نظر ساردها، وعبر لوحات أدبية مكثفة ومتميزة مرسومة بالكلمات كما يلاحظ الشاعر الدكتور عبدالعزيز المقالح وهو يقدم الكتاب الى القراء.

فهل كانت مادة الكتاب إذاً سيرة للمكان أم للكاتب؟ أحسب ان الاجابة على هذا السؤال تقتضي قراءة دقيقة لجزءيه او ما أسماه الكاتب: (كتاب تعز) و(كتاب القاهرة).. يقول زيد عن لقائه الاول بالمدينة:

«ولأنني كنت صبيا قادما من الريف دخل الى فضاء أوسع وأكبر من قريته، كان لابد ان أدهش بانبهار لأشياء لم تكن تخطر على بالي».

انه الآن في تعز التي يصفها بأنها «مدينة اسطورية عششت كحمامة وديعة في خيالي منذ الطفولة والصبا، تبيض فيه روايات وقصصا لا تنضب..».

وعن الجزء الثاني من الكتاب يقول د. حاتم الصكر:

لكننا في (كتاب القاهرة) نلتقي زيدا وهو اكبر سنا، يركب الطائرة لأول مرة عام ١٩٥٧م ليكمل دراسته. وهو لا يعرف عن مصر سوى صورة ذلك التلميذ المصري بطربوشه فوق الرأس والشورت والقميص الانيق والخادمة توصله الى المدرسة عبر الشوارع بحقيبته الجلدية.. كانت تلك هي الصورة التي أوصلتها له (القراءة الرشيدة) التي قرأها وهو صغير. كان الانبهار قد تحول الى دهشة. فها هو زيد يعتلي (طائر العنقاء الاسطوري)..

ويروي زيد عن احد المهاجرين وقد عاد الى قريته ليروي لشيخها وأهلها حكاية الطائرة التي تطير في السماء وبداخلها كهرباء ومقاعد للمسافرين فما كان من الشيخ الا ان اعتبر الرجل مجنوناً يسخر منه وأمر بحبسه.

يصل د. حاتم الصكر في النهاية وبعد استعراض الكثير من حكايات الكتاب الى القول: «.. ما وصلنا في هذا الكتاب يؤكد مقدرة زيد في رصد جزئيات المشهد المكاني والزماني بوعي صادق لا تزوير فيه ولا تجميل او اضافات وحذف مما نراه في سير ذاتية او مكانية أخرى.. لقد كان الانبهار والدهشة لا فتنة تحسس زيد تحتها الأشياء كما رآها اول مرة او كما تشكلت في

وعيه صغيرا وكما شكلها وعيه بها وهو كبير..».

في الدقي.. زيد والبواب والبقال و..؟

ظل الكاتب، السفير بالسلك الدبلوماسي اليمني، زيد مطيع دماج الذي كان طالبا في القاهرة على علاقة وثيقة ببواب العمارة التي كان يسكنها في (الدقي)، بالبقال، بالصيدلي، بكل من تعامل معهم.. يشتاق اليهم.. يزورهم كلما سافر الى مصر في مهمة رسمية او زيارة خاصة.. يكتب عنهم المقالات في الصحف اليمنية.. وكما هو في قريته.. في أسواق صنعاء الشعبية، ومطاعمها.. مع بائعي شراب الزبيب.. في المقاهي.. أحبهم.. كان (زبون) الصباح شبه اليومي.. الآتي للافطار.. حكاياتهم الحميمة الفائح منها رائحة المحبة له. للذي يعرفون اسمه.. فقط اسمه.. هذا الذي يجالسهم أرضا، رغم اناقة ملبسه.. ولصباحات طويلة كنتُ معه نتناول الافطار بينهم.

وكثيرا ما كان زيد يصر على (تناولي) الغداء معه.. في بيته، فقد ربطت بينه وبين كاتب هذه السطور، صداقة متينة وحميمة.. وأذكر منظرا صار مألوفا بعد كل وجبة غداء.. تلتف القطط حوله، وكأنها متواعدة معه يوميا.. يفت قطع اللحم لها وهو جالس بينها في حوش منزله الصنعاني.. وفي أيام العطل.. وتحت الاشجار في حديقة داره، كان يجلس ويراقب طوابير النمل.. عند بيوتها، ينثر حبات السكر حتى لا تذهب بعيدا.. يتأملها في نقلها الدؤوب لبلورات السكر.

البنت مياسة.. المرأة، والأحزان..

آخر مجموعات الأديب اليمني القصصية زيد مطيع دماج كانت بعنوان: (أحزان البنت مياسة).. ومياسة، هي احدى بناته الخمس «تدرس الطب».. وكان زيد مقتنعا بأن النقاب غير ضروري، وأن للمرأة في الاسلام كيانها، فالأهم هو جوهر الإنسان وليس أي شيء آخر.. وفي كل أعماله لم تكن المرأة هامشية بل ممتلكة لارادتها وذاتها..

وعن صورة المرأة في أعمال زيد مطيع دماج.. تكتب، د. آمنة يوسف، الناقدة والمدرسة بكلية اللغات- جامعة صنعاء: «... إذا ما اتفقنا مع جيرا رجينيت حول وظيفة الوصف يمكن ان نقتصر على عملين بارزين لدى دماج هما: «الرهينة» الرواية، ومجموعة العقرب». ففي رواية الرهينة مثلا، تتخذ الصورة الوصفية، بعداً تأملياً لمفاتن المحبوبة الشريفة (حفصة) أخت نائب الإمام، المطلقة التي عشقها الرهينة، الطفل المراهق، البالغ من العمر عشرة أعوام، حين انتقل من قلعة القاهرة ليعمل رهينة في قصر نائب الإمام، وحين شغله العشق فترة زمنية عن التفكير في وضعه المهين الذي وجد نفسه فيه فجأة (رهينة) بين يدي الطبقة الحاكمة في نظام الرهانة.. يقول الرهينة العاشق في وصف محبوبته الارستقراطية: «كانت الشريفة متكئة على حافة النافذة في رأس المنظرة، وقد برز شعرها الأجعد من خلال ثنايا منديل برتقالي اللون. وتراءى جسدها الأبيض من خلال ثوبها الشفاف الحريري. وكانت متكئة باحدى يديها على النافذة وقد مدتها الى الامام أما الأخرى فكانت على خدها، وهي سابحة بنظرها وفكرها نحو الساحة.. تأملت يدها، كانت مزينة بأساور من الذهب ومزركشة بالحناء والخضاب الأسود المتعرج على أنامل كالشمع الأحمر الممزوج بلون اللبن الصافي». (رواية الرهينة ص٢٣)

والوظيفة البنيوية التي تؤديها مثل هذه الصورة الوصفية في سياق السرد الروائي، لا تتوقف عند مجرد التأمل الذهني والدهشة، أمام جمال المحبوبة، بقدر ما تكشف عن بعد آخر، هو البعد الاجتماعي الذي يحيط بها، بسبب انتمائها الى الطرف الأول من الثنائية الضدية: الحاكم/ المحكوم. ذلك ان الطبقة الحاكمة التي كانت تنتمي اليها الشريفة (حفصة) تتمتع بالرفاهية في المأكل والملبس في حين أن عامة الناس من المحكومين بسياسة الظلم والقهر، لم يتمتعوا بأبسط حقوقهم الانسانية، التي تعينهم على العيش والاستمرار في الحياة بحسب ما يبدو من الوصف المرتبط بكامل بنية الرواية. ومن خلال العلاقة التي تربط الرهينة بالشريفة (حفصة) ووصفه لها، بل وصفه لطبيعة علاقتها هي به، حين تتخذه رسول غرام بينها وبين شاعر الامام المتقمص لشخصية (دون جوان) وكذا وصفه طبيعة العلاقة الايروسية (غير السوية) التي كانت تربط (شرائف) القصر العوانس بصاحبه (الدويدار) الذي يعمل خادماً في القصر. يمكننا أن نستنتج موقف الروائي من المرأة في رواية الرهينة. وهو الموقف الذي لا ينفصل البتة عن موقفه السياسي من هذه الطبقة الحاكمة، باعتبارها نظاما جائرا ومنحرفا في سلوكه الأخلاقي والديني، وإن ادعى مسؤولية الحفاظ على حياض الدين وحمايته بشتى أساليب التخلف والجمود..».

وتواصل د. آمنة يوسف: وفي قصة (الرحلة) من مجموعة (العقرب) جاء وصف الراوي للمرأة التي كانت في (الباص) مقترناً بوصفه للشخصيات والمواقف المختلفة التي صادفها ومر بها في تلك الرحلة البرية المتجهة من مدينة (تعز) الى العاصمة صنعاء يقول مثلا: «مررت من أمامها كغيري ببطء.. عينان غارقتان بالحب والمرح، وجبين ينم عن الصرامة والاقدام.. نظرت إليّ بفروسية أخجلتني، أحنيت نظري وكم كنت أود معرفة الكثير عنها..» (مجموعة العقرب ص٥٧).

فضول الراوي في معرفة الكثير عن هذه الأنثى العابرة، يكشف عن الموقف المتميز الى حد ما، عن بقية الركاب في الباص.. وهو موقف من شأنه أن يرتقي بعنصر المرأة عن مجرد كونها كائنا من لحم ودم الى نموذج رامز للحرية والثورة والتغيير. وما الى ذلك من المعاني التي تتضح عند الربط البنيوي بين الصورة الوصفية وكامل السرد القصصي الذي يصف هذه الانثى

بالجمال والجرأة في السلوك بالقوة في الشخصية التي أدهشت ركاب الباص، وجعلت كلا منهم يتوق الى التعرف عليها واقامة علاقة من أي نوع معها.

وهكذا.. تظل الوظيفة التأملية للصورة الوصفية هي المسيطرة على بنية القصة القصيرة، أو الرواية، سواء كان الموضوع الفني المراد تصويره، شخصية أم مكانا، مادام ينطلق من فلسفة الاتجاه التقليدي، التي تحكم العلاقة البنيوية بين العناصر الفنية المكونة للسرد في أعمال الأديب الكبير زيد مطيع دماج، أبرز رواد القصة القصيرة في اليمن وصاحب الملحمة التاريخية: رواية «الرهينة»، التي اكتسبت أهميتها من كونها اول عمل أدبي يتصدى بشجاعة مطلقة لسياسة النظام الملكي البائد ويفضح صورة الحياة الاجتماعية داخل القصر، محرضاً بذلك على ضرورة الثورة والرفض التام لشتى أساليب الظلم والقهر والزيف والخداع باسم الدين الاسلامي وباسم الأعراف والتقاليد الاجتماعية.

وتنتهي د. آمنة يوسف رصدها للمرأة عند «زيد مطيع دماج» بالقول:

وكان هذا الموقف السياسي أكثر ما شغل دماج في كل أعماله الأدبية، عن أية قضايا وموضوعات أخرى.

ككل مبدع إمتلأ إحساساً..

كان زيد قد تعافى من أزمة ارقدته لأيام في داره بصنعاء.. وخرج من غرفته ليجلس بين أبنائه، ولاستقبال أصدقائه.. أفرد صحيفة يتطلع أخبارها.. فجأة لاحظ من حوله، المبتهجين بمعافاته، أن ألماً هائلا كسا تعابيره.. عاودته أزمة مرضه.. على عجل استدعوا الطبيب.. أعادوه الى غرفته.. فتشوا في الجزء الذي كان يقرؤه في ذات الصفحة والذي ربما تسبب في تلك الانتكاسة غير المتوقعة. فقرأوا خبراً يقول: «يقوم بعض السكان في دولة عربية شقيقة بسلخ جلود الجمال وهي حية»..

المقالح وصاحب الرهينة

كتب الشاعر والناقد د. عبدالعزيز المقالح: عن الصديق الذي فارق أصدقاءه:

غياب المبدع الكبير زيد مطيع دماج، صاحب «الرهينة» الرواية الأشهر في اليمن وفي الأقطار العربية يشكل خسارة فادحة وبخاصة للساحة الأدبية اليمنية التي تفتقر الى المواهب الحقيقية والتي كانت قد رأت فيه واحداً من آمالها العريضة في الابداع القصصي والروائي المعجونين بتراب الأرض والناهضين من قلب الأوجاع الانسانية، فقد كان زيد – وهنا تكمن الخسارة والفجيعة معاً في غيابه– الأقدر على التقاط الساخن والأهم من الماضي المنقرض أو الواقع المعاش، كان الأقدر كذلك على مزج بين الذاتي والعام، بين الواقع والمتخيل، وكل النقاد الذين تابعوا أعماله الابداعية وتناولوها بنقد يجمعون على تميزه وانفراده بامتلاك الخصائص التي تجعله يقترب مما صار يسمى بالواقعية السحرية دون حاجة الى استخدام الأساطير الخارجية عن واقع المجتمع الانساني بهمومه ونضالاته وأخطائه وخرافاته وتوقه الدائب الى التغلب على حالة القهر والاذلال.

أهمس لك يازيد..

وأهمس بالحب في مسمع الكائنات
التي كان ناجي محبتها
عند حالكة الليل.
لكنني الآن أطرح من مقلتي شاهداً
فوق طيب الورود على قبره
وأسبح لله عهد الصداقة والحب
والمبكيات
عسى أن يعود
فيلقي علينا دروسا من الموت
حتى تطهر أرواحنا
من غبار التنابذ والحسد الفذ
يغسلنا من صغائرنا بمياه الخلود

هكذا قال الشاعر اليمني محمد عبدالسلام منصور، الذي كان دوماً يمازح صديقه زيداً: لا ترحل قبلنا يا زيد..

زيد في «المدرسة الأحمدية»..

في رواية لم تكتمل لزيد مطيع دماج، بعنوان (المدرسة الأحمدية)، حيث كان المرض– على غير ما يتمناه المبدع دوماً– يستعجله كي ينفض قلمه وأوراقه، فقد ظل زيد طويلاً في تسابق مع آلام السرطان، ينسرق منها، ويغافلها ليحط بقلمه العوالم الصارخة في وجدانه لانشائها قصصاً، وروايات.. ففي (المدرسة الأحمدية) كتب في مقطع منها:

«.. حين رحلتُ، بكت عمتي واحتضنت ضلوعي وشدتني اليها وظلت أصابعها على ظهري طوال سنين عدة.. وكنت كلما جعت في المدينة أو أحسست بالبرودة تحسست ظهري. حكت لي عمتي عن ذلك الصبي، الذي كان يسمع عنه في الحكايات.. ذلك الذي رحل وعصاه على كتفه الى المدينة ليضرب أزقتها ويرتاد أماكنها ويتحدث بقلب الطفل المدهوش إلى أهاليها.. ويغني بعد ذلك ويظل يغني لهذه المدينة، زمناً طويلاً يتنقل من زقاق الى زقاق، حتى بح صوته وفقد قدرته على الغناء.. ضاعت كلماته في فمه وأصبحت دموعا في عينيه، والذين شاهدوه قالوا أنه كان يبكي بلا صوت ويشير بيديه الى أزقة المدينة.. قالوا انه كان حزيناً مشعث الشعر يمضي كدمعة تتدحرج فوق المآقي ضامراً.. يمضي يبتلع ريقه ويشير بيديه الى سور المدينة العالي.. ثم اختفى».

سلام عليك..

في تأبينه، كتب الشاعر العربي الكبير سليمان العيسى:
سلام عليك.. أيها الغائب الحاضر..
سلام عليك.. يا زيد
سلام.. على الذكريات الحلوة.
سلام على صحتك.. وأنت تبدع
سلام على مرضك.. وأنت تقهر المرض.
وتبدع أيضا.

وأراد زيد – هذا ما قاله يوما ما لزوجته– أن يكون مدفني هنا في قريتنا، أمام دارنا، وتحت شجرة (الطلح) هذه.. وتحت تلك الشجرة، كانت هناك دائما بقرة مربوطة كان زيد كلما مكث في قريته التابعة لمحافظة إب يقضي الوقت الطويل، يطعمها..

أحزان الجبال..

خالد الرويشان، أديب يمني ورئيس الهيئة العامة للكتاب، أطلق اسم زيد مطيع على قاعة في بيت الثقافة بصنعاء وكتب في تأبين صديقه زيد:

كان مهموماً بالإنسان البسيط، بأحواله وآلامه. كان مترعاً حتى الثمالة بأغاني الرعاة ورائحة الورد البلدي في (باب اليمن)، وحيرة فتاة صغيرة لم تبع خبزها في (باب السبح)، كان يتأوه لتأوهات المساكين، والمظلومين، ويحزن لأحزان الجبال في مواسم الجدب وامتناع المطر.

(الرهينة)

رواية الرهينة، من الأعمال التي طغت بشهرتها العربية والعالمية على باقي أعمال زيد مطيع دماج.. فللمبدع اليمني الراحل خمس مجموعات قصصية قصيرة هي:

(طاهش الحوبان، العقرب، الجسر، أحزان البنت مياسة) اضافة الى كتابه (الانبهار والدهشة) ومجموعة (المدفع الأصفر) التي صدرت بعد وفاته عن الهيئة العامة للكتاب بصنعاء ٢٠٠١م.

فرواية الرهينة التي صدرت طبعتها الاولى عن دار الآداب بيروت ١٩٨٤م ثم اعادة طبعها عن (دائرة الشؤون الثقافية)– العراق ١٩٨٨م، وعن دار الريس– بيروت ١٩٩٧م، وصدرت ضمن مشروع (كتاب في جريدة) ١٩٩٧م، وطبعت ضمن المشروع المصري القراءة للجميع لأكثر من مرة.. وقد ترجمت للانجليزية والفرنسية والألمانية.

وعن روايته، وابداعه، كتب الكثير من النقاد العرب.. منهم:

عبدالرحمن منيف، والأيام الجافة..

قال الروائي العربي، عبدالرحمن منيف، مرثيا زيد مطيع:
الآن تنطوي صفحة زيد. كان انطواؤها مفاجئا، قاسيا، وحزينا، الأمر الذي يترك في النفس حسرة كبيرة، فالرجل لا يزال في أول كهولته ان لم نقل في أوج اكتماله، ويفترض أن تكون الأيام أمامه لا وراءه وأن يقدم بعد «الرهينة» رهينات أخريات، وأن يقول لنا الكثير الكثير عن عالم نحبه كثيرا ولكن نجهله أكثر.

بائسة هي كلمات الرثاء، وبائسة هي الأيام الجافة التي تأخذ أكثر مما تعطي، ولكن عزاء الابداع أنه يبقى حتى إذا غاب مبدعوه لأنهم كالأنهار دائمة التجدد والجريان.

إني أشفق عليهم..

قالها زيد مطيع دماج، قالها وهو في النعش على السيارة الصاعدة الى مثواه الأخير في قريته.. كنا حوله، كثيرين لا حصر له وكنت أواسيه.. أحاوره.. وكانت السيارات تئز فوق صخور الطريق الصاعد الى (النقيلين) قرية «زيد مطيع» في أعالي جبال (النجد الأحمر) بمحافظة إب أرقب ابتسامته لجموع البشر الواقفين تحت لهيب الشمس.. وظننتني سمعته يقول.. من الذي أرغم هذه الحشود على الوقوف طويلا من أجلي؟.. ألا يعرف أنه يؤلمني؟.. كل هؤلاء الناس فوق تجاعيد الصخور وتغاويرها.. على جانبي الطريق.. عند رؤوس الجبال؟.. كيف استطاعوا حفر قبري في هذه الصخرة؟ إني أشفق عليهم.. أتعبتهم.

«زيد» يا صديقي لا أسمعك.. أما تسمع معي هذه التهاليل التي تصم الآذان.. انهم يهتفون: لا إله الا الله، زيد مطيع دماج، في ذمة الله

ورحل.. الذي رحل وعصاه على كتفه.. والذي قال في أعماله أشياء كثيرة عن حياتنا وعواطفنا وأمنياتنا واوجاعنا اليمنية والعربية.. وربما كتب الأكثر عنا في: مبخوت اليمن– جسر الى السيل– مقتل الفقيه مقبل– الأخوة (أبناء علي مصلح)– محافظ في الأرياف– المدرسة الأحمدية، تلك الأعمال التي لم تنشر بعد، وهي بلاشك سوف تكون قد امتلأت بالأسرار والابداع.

تنويه لابد منه:
«صداقة حميمة ربطت كاتب هذا الموضوع بالأديب اليمني زيد مطيع دماج».
ومن احدى قصص مجموعته (طاهش الحوبان) قصة:

الرمال العابرة

تحت شجرة صغيرة صحراوية يابسة ربض في ظلالها بجوار الطريق المعبد يحرك رأسه تارة الى اليمين وتارة الى اليسار وقد سال اللعاب من فمه المفتوح وعظامه تكاد تبرز من جلده.. لم يكن أمامه تحت ذاك القيظ أي بوادر للحياة سوى عشة متآكلة يرقد فيها بضعة من الأطفال العراة وعجوز عمياء.. الشمس تقترب من الظهيرة وتكاد تصهر تحتها كل شيء.. وسكينة مميتة.. لكن الطريق ما زال خاليا.. كان عليه ان ينتظر (الباص) تلك الحافلة التي أغاثت سكان الطريق بما تلقيه من نوافذها من أقراص (الروتي) الأبيض اليابس غذاء سكان المدن.. تثاءب بملل

ثم نظر بألم نحو الطريق المقبل من (الحديدة) ووضع رأسه فوق يديه.. كان منظر الطريق قطعة من جهنم والوهج الحار يتصاعد منها والسراب الشفاف يتناثر فوق الطريق الطويل الممتد كخط مستقيم وأعمدة التلغراف قد شققتها الشمس واسلاكها تأثرت من شدة الرياح العاتية.

وكان أكثر ما يسليه في مثل هذا السكون منظر الرمال التي تعبر الطريق مسرعة كأنها هاربة من وهج الحرارة التي تأتي من جهة الساحل.. وكم كان يضايقه اذا ما قررت الرمال العبور من مكانه فقد كان عليه ان يقترب من العشة ليحتمي منها ويكلفه ذلك حجراً يقذف على ظهره من صبي أو من الفتاة الشرسة..

وعبرت الرمال وهو في استرخائه المميت في مكانه واضطر بملل ان يقترب من العشة بهدوء ليحتمي بها.. لم يكن يستطيع تفسير العداوة التي يكنها له سكان العشة.. صحيح انهم اغراب جميعا وجياع أيضا اضطرهم الجوع جميعا للجوء بجوار الطريق العام.. لقد ترك أسياده في عشتهم يموتون جياعا في أعماق (تهامة) واستطاع أن يقطع القفار ويهيم نحو لا يدري أين؟ ولما استقر به المقام بجوار الطريق العام عثر صدفة على قرص (روتي) أبيض أكل نصفه ودفن نصفه الآخر بمنخاره.. لكنه في اليوم التالي سمع هدير سيارة كبيرة حمراء هي (الباص) وفر مسرعا بعيدا فلم يكن قد رأى من قبل مثل هذا الوحش الصاخب لكنه لاحظ تسارع سكان الطريق الجياع يهرعون نحو (الباص) ويلتقطون من بعده بعض أقراص (الروتي) الأبيض فوقف وشده المنظر.. لقد رأى أناسا لكنهم ليسوا من اسياده وفجأة قذف من النافذة أحد أقراص الروتي الأبيض اليابس فاصطدم بالطريق المعبد وبشدة اندفع القرص نحوه نتيجة سرعة (الباص) وبلمح البرق اندفع دون شعور وقبض بفمه على القرص وانهالت عليه بعض الحجارة من الصبية الرعاة والرجال العجزة ومن نساء نظر فيهن التوحش فترك القرص وفر يعوي بألم بعيداً.

كان ذلك أول درس تعلم منه البعد عن الناس وأخذ مكان لائق للخطف السريع للقرص والفرار به قبل ان يتمكن احد الجياع اللحاق به او قذفه بحجر.

طابت له الحياة نوعا ما في هذه البقعة من الأرض فكان باستطاعته في بعض الأحيان ان يصطاد قرصا في اليوم الواحد واذا لم يحالفه الحظ كان يوفر لنفسه نصف قرص من المكبوس تحت التراب.

لكن الحالة ساءت عندما حل في العشة الهادئة المجاورة له عجوز عمياء وشرذمة من الأطفال العرايا.. كانوا يطاردونه دائما قبل مرور (الباص) ويقذفونه بأحجار متفرقة من الحجارة كانت نتائجها تعيقه بعد ذلك عن الخطف السريع.. وقل محصوله فلم يعد يستطيع دفن أي قرص احتياطي بل كان يعد نفسه رابحا اذا قدر له ان يصطاد قرصا خلال الثلاثة أيام لذلك قرر الابتعاد نحو شجرة يابسة صحراوية صغيرة بعيدة عن الكوخ المحتل من قبل العجوز العمياء وشرذمتها.

وانتهت الرمال في عبورها للطريق هاربة نحو الجبال.. جبال الهضبة الخضراء.. وانسحب بهدوء نحو المكان وبحذر شديد عاد وطرح رأسه فوق يديه ونظر نحو الطريق الآتي من (الحديدة).. لقد كان موعد الباص فالوقت ظهراً وأصبح ظله تحته تماما فقد لاحظ بالممارسة أن السيارات كانت تنقطع عن المرور خلال الظهر إلا ذلك (الباص) الكبير.. وفجأة من خلال سراب الطريق لمح شبحا أحمر يمخر عباب السراب المبعثر ويتمايل كأجزاء منسقة من خلال وهج الحرارة.

خرجت فتاة من الكوخ ثم عادت وخرجت مع العجوز العمياء وشرذمة الأطفال العراة وتسارعت جحافل مبعثرة تهرول نحو الطريق وتلتقط من الأرض أقراص (الروتي) الطائرة فوق الطريق وعلى جانبيه.

استقام وقد ارتكزت أذناه.. ووقفت العجوز العمياء وجانبها الشرذمة العارية.. وهون (الباص) سرعته ثم وقف بجانب العجوز ونزل منه قاطع التذاكر وقد أمسك بيده طاقيته المزركشة المتصببة عرقا وقد امتلأت نقودا متفرقة ثم سلمها للعجوز وعاد وقفل الباب.. لكن بعض المسافرين ممن هزهم المنظر لأول مرة كانوا يريدون المزيد من التبرع والاحسان لذلك فتح الباب مرة أخرى.. انتظر وقد تألم وغضب لهذا الاجراء غير العادي.. وقرصه الجوع فاقترب من الجهة الأخرى من (الباص) لكيلا تراه الشرذمة.. وتلفت نحو النوافذ لكن المسافرين كانوا ينظرون من الجانب الآخر نحو العجوز وشرذمتها.. استاء لذلك ولعدم اهتمامهم به.. وعاد بعض الرفاق الى مقاعدهم في الجانب الآخر.. حاول ان يسترعي انتباههم فابتعد قليلا لكي يروه.. ولمحه أحد المسافرين فنظر اليه وهز ذنبه مستعطفاً وبدون ارادة نبح بلطف ثم ذعر كأنه ارتكب خطأ قاتلا.. وما هي الا برهة حتى انهالت عليه حجرة قذفها صبي عاري الجسد باغته من الخلف... ارتبك وعلا صوته بألم دون إرادة فانهالت عليه قذيفة أخرى في عموده الفقري... وحاصرته الشرذمة بينما تحرك (الباص) ورمى الرجل قرصاً من (الروتي) الأبيض.. ولشدة ارتباكه حسبه حجراً مقذوفا لكن رائحته أعادته له الأمل فخطفه بفمه بينما اشتد عليه الحصار ولم يعد له منفذ للعبور سوى من تحت (الباص) فمرق مسرعا لكن الباص كان قد تحرك وما هي إلا ثانية حتى كان جثة ممهودة ملطخة بالدماء التي اختلطت بقرص الروتي الأبيض وبجثته الممزقة.. وعبرت الرمال مسرعة من فوق جثته نحو الجبال... جبال الهضبة الخضراء.

«مراثي الأيام» لحيدر حيدر

رواية في ثلاث حكايات يجمعها الموت

ناصر ونوس★

إذا أخذنا عمل حيدر حيدر الأخير «مراثي الأيام» وفق معايير الرواية الكلاسيكية فإنه من الصعب إطلاق عليه تسمية «رواية». فالحكايات الثلاث التي تندرج تحت عنوان «مراثي الأيام» لا يجمعها أي عنصر سوى عنصر الموضوع، وهو موضوع الموت الذي يأتي قتلاً أو غدراً أو اغتيالاً وتقوم به السلطة الحاكمة، أو القائد الحاكم الذي هو أقرب إلى اللوياثان (الوحش الأسطوري). فلكل حكاية عناصرها المستقلة من حبكة وأحداث وشخصيات ومكان وزمان وفضاء روائي. بهذا المعنى فهي ليست رواية بالمعنى الكلاسيكي للمصطلح، بل يمكن أن تكون رواية بالمعنى التجريبي أو المابعد حداثي.

في الحكاية الأولى يعود المؤلف إلى الماضي البعيد، إلى التاريخ العربي ليتوقف عند أهم محطات القتل والغدر والاغتيال في هذا التاريخ مستمداً ذلك في معظمه من تاريخ الطبري. لينتقل بعد ذلك إلى الزمن الراهن ليعرض لواقعتي قتل وتدمير جرت الأولى في الجزائر بينما تمت الثانية في العراق. أما أحداث الحكايتين الثانية والثالثة فتدور في الماضي القريب، حيث تبدأ الحكاية الثانية قبل عقد ونيّف من الزمن، بينما تبدأ الثالثة قبل ثلاثين عاماً.

ولعل غرض حيدر حيدر من العودة إلى التاريخ هو مقارنة أحداثه بأحداث الحاضر وإثبات أن «تاريخ السلطة العربية في الماضي والحاضر لم يتغير سوى في الشكل والمظهر، أما الجوهر فواحد ويبدو شبه سرمدي، لكأنه متأصل بنيوياً وسلالياً وجينياً (داخل علم الهندسة الوراثية) في التكوين السلطوي ونظرية الحكم» (ص٨).

تتوزع الحكاية الأولى على راويين، الأول هو الراوي التاريخي الإمام أبو جعفر محمد بن جرير الطبري، والثاني هو الراوي المعاصر غيلان الدمشقي الذي يعلق على قول الراوي الأول، وهو في الوقت نفسه يمثل صوت الروائي التواق للخروج من جحيم الحاضر إلى مكان قصي لاوجود له إلا في الحكايات أو الأحلام، مكان أقرب ما يكون إلى جزيرة حي بن يقظان وأمه الغزالة، «جزيرة عذراء، شكّلها الحلم الطفولي، انفصلت ذات دهر عن أمها الشمس، وهوت في الطرف الأقصى والغامض، هناك في عالم ما وراء بحر الظلمات»(ص٥٠) حيث «العالم الآخر النقيض، عالم ما قبل التلوث».

في هذه الحكاية يأخذ الروائي من الطبري مجموعة من الأحداث والوقائع ويجعل الراوي المعاصر يعلق عليها، فنرى كيف غدر عبد الملك بن مروان بعمر بن سعيد بن العاص وذبحه من الوريد إلى الوريد وألقى برأسه إلى الناس من شرفة قصره. وكيف ذبح شمر بن ذي الجوشن الحسين بن علي بينما أكمل المهمة مجموعة من القتلة الآخرين عندما أتوا بـرؤوس أهل بيت الحسين وشيعته وأنصاره إلى عبيد الله بن زياد. وفي الأندلس كيف حشد الأمير أبو عبد الله أنصاره ومؤيديه بتحريض من أمه

★ ناقد من سوريا

معلناً العصيان والثورة على أبيه، واندلعت المعارك بين الأب والابن حول السلطة والملك، انحاز خلالها الابن للاسبان وبمساعدتهم زرع الخراب والدمار في المناطق الخاضعة لسلطة أبيه. وهنا يعلق الراوي المعاصر بأن «طرح السؤال التالي: لماذا تتجلى حالات السلطة وشهوة الحكم في القرن الثاني للهجرة مماثلة أو مشابهة لحالاتها في القرن العشرين العربي؟ يبدد بعض الغموض وغيوم الالتباس». ثم يورد الروائي وصية أبي جعفر المنصور لابنه المهدي ليبرهن أن ممارسات السلطة العربية في الماضي لا تختلف عن ممارساتها في الحاضر من قتل وقمع ونهب لثروات الوطن وتوريث للابن، حيث يقول الراوي التاريخي: «وكتب الخليفة أبو جعفر المنصور في وصيته لابنه المهدي: أوصيك بالسلطان يابني فهو حبل الله المتين وعروته الوثقى، ودين الله المقيم، فاحفظه وحصِّنه وذُبَّ عنه وأوقع بالملحدين فيه، واقمع المارقين منه، واقتل الخارجين عليه بالعقاب والتمثيل والتنكيل. يا بني إني جمعت لك من الأموال ما لم يجمعه خليفة قبلي، وجمعت لك من الموالي ما لم يجمعه خليفة قبلي، وبنيت لك قصوراً ومدينة لم يكن في الإسلام مثلها. أوصيك بالمال والملك في الغداة والعشية فلازمهما ولا تفترقان» (ص١٩). ويورد الروائي مجموعة من الأحداث التاريخية الأخرى مثل مقتل أبي مسلم الخراساني، وحكاية هارون الرشيد والبرامكة وصهره جعفر، ووقائع ما جرى في حرب الأخوين الأمين والمأمون، ثم ينتقل إلى الزمن الراهن ليتحدث عن المآسي والمجازر التي شهدتها بعض الأقطار العربية.

«مراثي الأيام» هي إذن حكاية تقوم بمجملها على التناص الذي يعقبه التعليق.

وفي الانتقال إلى الحاضر ينتقل الروائي من الموضوعي إلى الذاتي، أو من العام إلى الخاص، وذلك في الحكاية الثانية «اغتيال في الغسق» التي يتحدث فيها عن تجربة شخصية يعرفها كل من عايش حيدر حيدر من أصدقائه وأبناء قريته. وهي تجربته بعد العودة من المنفى إلى قريته ليسكن على شاطئ البحر يصطاد السمك صيفاً والعصافير شتاء. «كان صيفاً من الضياء والحبور العذب، جاء بعد سنوات الشقاء والمنفى وفضاءات الغربة. في ذلك الصيف الأثير والشفاف كنت أرمم خراب الأزمنة المضطربة والعاصفة.»(ص٦٨). وهذه التجربة لم تكن تخلو من أحداث تراجيدية كان أولها حدث اغتيال كلبه الوفي الذي كان يسميه فيديل (المخلص)، وثانيها موت صديقه علي التريكس الذي كان يسميه «حوت البحر».

تبدأ الحكاية بمقطع وجداني مفعم بالشعر: «هاقد مضى على فراقنا سنوات ست، توازي مدى عمرك الذي عشناه معاً قبل أن تغتال. أنت الآن هناك في العالم السفلي، عالم الظلمات والشقاء الأبدي، كما تروي الأساطير. وأنا هنا في عالم الضياء والبهجة العابرة، أشهد الصباحات وأنوار الشمس وأنواء الشتاء وصخب البحر.»(ص٦٥). ومن خلال هذه النفحة الشعرية والوجدانية التي تواصل تدفقها الجميل عبر صفحات الرواية لا يعتري القارئ أي شك في أن المخاطب هو صديق للراوي من بني البشر، لكن مع تقدم القراءة، ومع ورود عبارات مثل «قدراتك الخارقة والمجلية في الوثب الفراغي لقنص الطرائد» والحديث عن أن المعني كان وهو في شهره الأول «دائم العواء» يتكشف للقارئ أن المخاطب هو كلب الراوي الوفي الذي اغتالته طلقات غادرة أطلقها أحد حراس الجنرال الذي تقع مزرعته قرب بيت الراوي/الكاتب. في هذا الخط من خطوط الحبكة الروائية يتمحور السرد حول استعادة شريط الأحداث والوقائع التي جرت بين الراوي وكلبه ضمن سياق الحياة اليومية وعلاقات الأصدقاء بهذا الكلب، الأصدقاء الذين يقولون عنه بأنه لا ينقصه سوى النطق. فتبدو في بعض الأحيان أن علاقات الراوي بكلبه أكثر حميمية من علاقاته بأصدقائه من بني البشر، أو حتى أبنائه: «أصدقاء قدامى، وأبناء، وبشر غرباء، كانوا هناك تحت الضياء، فوق الرمل أو في لجج البحر. فيديل وأنا كنّا شبه معزولين في أوقات اللعب والمرح، بعيدين داخل الطيف الداخلي لكلينا، عن الصخب المموج لهرج الآخرين»(ص٦٩). كما يستعيد الروائي الكثير من هذه اللحظات الحميمة بينه وبين كلبه، منها لحظة حصارهما في أحد الأدغال، وكان الفصل شتاء والوقت ليلاً والدنيا ماطرة. ولحظة إطلاق النار عليه من بندقية صيد وجرحت ساقه، والتي يستعيدها الراوي على شكل حوار يقيمه مع كلبه وكأنه يجلس بجواره ويذكِّره

بما حدث بعد تلك اللحظة من إطلاق النار: «جريت وأنت تعرج باتجاهنا إذ شممت رائحتنا. كنت تنزف وأنت تثب حولنا وتشمم صدورنا ووجوهنا غير مصدّق أننا قدمنا لنجدتك»(ص١٣٢). إلا أن أبرز تلك اللحظة كانت عندما أطلق حرس الجنرال النار عليه ومات على أثرها؛ فهنا يصف الراوي إحساسه عندما سمع أصوات الطلقات وتوجسه بأن المستهدف هو كلبه. وكيف صرخ بوجه الحراس: «أيها الوحوش. أي ذنب؟ ولماذا ؟ أما كفاكم ما فعلتم بالوطن حتى وصلتم إلى الحيوانات البريئة»(ص١٣٧). وهنا يتابع حواره مع كلبه هذا، وكأنه يذكّره بالحدث، كيف كان نائماً بين الأعشاب الملطخة بدمائه، وكيف بدا جسده حاراً وثقيلاً وهو يحمله بين أحضانه كطفل نازف إلى مدفن الحديقة، وكيف استلقى قرب قبره بعد أن دفنه محدقاً في سماء منطفئة.

تمحور الخط الثاني للحبكة في هذه الحكاية حول شخصية حقيقية هو «علي التريكس» أسطورة حصين البحر (قرية حيدر حيدر) والذي يسميه الكاتب كما أشرنا «حوت البحر». وهو صديق قديم للكاتب الذي نصب خيمته في «مملكته» على الشاطئ في الصيف الأول لعودته من المنفى. وهذه المملكة عبارة عن أرض زراعية وبئر للماء وغرفة سقفها من الصفيح والكرتون. مع مرور الليالي والحوارات سيكتشف الكاتب «جوهر الطفل الوديع الراقد في أعماقه» رغم أنه يلقب بالتريكس، «الطفل الودود، عاشق البحر، المفتوح الذراعين والقلب الواسع كالبحر الرجل الذي إذ تسلم عليه: مرحباً يا علي، فيرد بلازمته: يا ألف وردة عليك يا حبيب.»(ص٩٠) وعبر السرد يبرز الكاتب صفات الطيبة والشهامة التي يتحلى بها هذا الشخص، مثلما يبرز صفاته الجسدية المميزة: «من مسافة مئة متر لمحني؛ كان يتهادى على الرمل بجلابيته الرمادية؛ بدا لي عن بعد كرجل خارج من الأساطير القديمة بقامته وامتلائه العضوي ووثوق جسده وهو يدوس الرمل والحصى كأمير لهذا العراء البحري»(ص٨٨). يترك «التريكس» البحر ويسافر للعمل في السعودية، ويعود بعد عام ليتابع عمله في صيد السمك بواسطة الأقفاص الحديدية، وفي إحدى المرات وبينما هو عائد من عرض البحر يصاب باحتشاء قلبي يقضي عليه ليصل إلى الشاطئ جثة هامدة.

إن حدث موت التريكس وحدث موت فيدل هما اللذان فجرا لدى حيدر حيدر تلك التداعيات التي شكلت، تلك الحكاية الثانية لروايته «مراثي الأيام». وقد مزج الكاتب هذين الحدثين، أو قل هذين الخطين للحبكة، ببراعة فائقة ليبدع بذلك نسيجاً روائياً متجانساً بأسلوب من التداعيات الوجدانية ولغة شعرية أخاذة.

تتناول «المجرات»، الحكاية الثالثة في الرواية، شخصية وهيب الساهر، أستاذ المدرسة والضابط الشاب الطموح والمفعم بالحماسة الوطنية الذي يسرح من الجيش ويغرر به أحد أصدقائه القدماء ليصبح في نهاية المطاف صاحب مقمرة في قريته. ثم يغدر به هذا الصديق ويتم القبض عليه وزجه في السجن لينتحر في عتمته. وشخصية «وهيب الساهر» تبدو في سيرورتها مألوفة في أعمال حيدر حيدر السابقة.

إزاء هذا الواقع المرير الممتد في جذوره إلى الماضي البعيد، والذي يعرضه لنا الروائي في روايته هذه، ليس أمام الراوي إلا الحلم في الهروب إلى مكان ليس له وجود سوى في الأحلام والأساطير هو جزيرة حي بن يقظان، التي يتردد ذكرها كثيراً في ثنايا الرواية كمكان أمام الراوي/ الكاتب، للعيش فيه بعيداً عن هذا العالم المليء بالموت قتلاً وغدراً واغتيالاً.

في سياق سرده الروائي يكشف الروائي عن أسلوبه في كتابة هذه الرواية، حيث يشبّه سرده للحكاية بالفلاح الذي يبذر قمحه في الأرض: «هاأنذا أشتت الحكاية. الكلمة الدقيقة هي أنني أنثرها كما فلاح يبذر قمحه في الأرض عبر الاتجاهات الدائرية:»(ص١٢٨). ويتابع بجملة تنم عن الطابع التجريبي لروايته هذه، كما ذكرنا في المقدمة، حيث يقول: «لأكون صادقاً مع نفسي لست متأكداً من الإنبات، عبر تربة أشك بصلاح خصوبتها». كما يعتمد أسلوب الحكاية التي تتوالد من الحكاية حسبما يقول. ومن التقنيات السردية التي يستخدمها أنه يجعل للكلب صوتاً مستقلاً عندما يتيح له رواية بعض الأحداث من وجهة نظره، ويعبّر عن انطباعاته وأحاسيسه التي تختلف بالضرورة عن وجهة نظر وانطباعات وأحاسيس صاحبه. وهو أسلوب كان قد اتبعه بولغاكوف في روايته «قلب كلب».

العبور إلى الصباح

رؤية شخصية لأهم أحداث عام ٢٠٠٢ ثقافيا

تسردها / آمنة الربيع*

في هذا الزمن الغائم، رحل الأحبة، كما رحل الأصدقاء.

«الخلود والموت يشكلان زوجا يصعب التفريق بينهما. وهما أكثر كمالا من ماركس وإنجلز، روميو وجولييت، لوريل وهاردي».

ليس من الجميل أو المنصف ونحن قد تركنا عاما سحقنا كل يوم، أن نختار مدخلا من رواية جميلة هي (الخلود) للروائي (ميلان كونديرا). فنحن لا نعرف من خلال هذه الصفحات إذا كنا نعزي أنفسنا، أم نرغب أن يعزينا أحد.

مدخل مثير. أليس كذلك أيها العالم؟ مثير لأنه لا يفصل بين الخلود والموت، بل يراهما زوجا يصعب التفريق بينهما. وأراهما دافعا حقيقيا للكتابة ثقافيا عن ذلك العام الذي انقضى منذ أسبوع إذ لا شيء سيوقف الكارثة كما يقول الشاعر العماني (سماء عيسى).

(الخلود والموت) كلمتان يشدانـنا إلى استحضار أزواج مماثلة : كالحرية والعبودية، النضال والإستسلام، الكتابة والألم، البقاء والرحيل، خصومة القلب الضعيف مع الله الجميل.

شهد العالم العربي في أعوامه العشرة الأخيرة أحداثا جسيمة وعظيمة على جميع مستوياته : السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية، ويصعب التفريق بين هذه المستويات، فهي كجسد المؤمن اليائس بوعيه من بؤسه، إذا اشتكى منه عضو، تداعت له كل الأعضاء بالسهر والحمى والمسؤولية.

والكتابة الآن وفي كل وقت ليست عضوا مفارقا لأعضاء الجسد. فهي ساهرة ومحمومة ومسؤولة.

الكتابة الآن إن لم تكن مسكونة بالخوف والقلق والأسئلة ووعي النهايات، وإن لم تتشبث بذاكرة الكلمات والأمكنة وبذاكرة المروي له أو عنه، وبالسرد المكشوف والمخبوء، ليست حقا كتابة ممكنة، بل كتابة محتملة، لماذا هي محتملة؟ لإنعدام اليقين والحزم والثقة والصدق بقوة الحياة والحقيقة والحرية والفردية.

يصعب في هذا الزمن التفريق ما بين الحرية والعبودية، لكن يسهل الإختيار والتمييز: فإما حياة بكرامة تصلح للبقاء وإما هجرة هذه الأوطان إلى منافٍ تحقق أدنى إمكانية للحياة. فإما الحرية أو لا شيء سواها. ويصعب أيضا التفريق ما بين النضال والإستسلام؛ لكن اختيار شرف النضال كالبدر في اكتماله، ظاهرا وبارزا كحبة الخال في الوجه. فالنضال نور وجنون معا.

ويصعب في هذا الزمن الفصل ما بين الكتابة والألم. إذ لا توجد كتابة مسالمة ومداهنة تمسح جوخ الشيخ وهي تتأبط عباءته ونعليه وطاقية رأسه لتضعها آخر المطاف في حقيبة ثقافية رسمية لا توجد كتابة مستسلمة وقابلة ومتصالحة وخاضعة. لا توجد كتابة نقية وخالصة.

الإخلاص أن تخلص الكتابة منتصرة للبشرية المظلومة

* كاتبة من سلطنة عمان

والمسحوقة والموؤدة والمهمشة.
كيف نستطيع أن ندرأ الموت ونواجه امحاء الذات والاستلاب والعجز والقهر والعنصرية والعنجهية والبيروقراطية والسلطة المنتشرة في كل مكان إلاّ بكتابة متوثبة ومتقافزة ومتحفزة؟؟
ويصعب التفريق ما بين البقاء والرحيل. من هنا أو من هذا كله تنبع أهمية الأمكنة الخاصة والحميمية إلى القلب في هذه الأوطان الغريبة، أو بدأت تصير غريبة عن الروح وعن الجسد. هل من وصفة سحرية لمحبة هذه الأوطان؟؟ وحدها منظومة الحرية والحريات الخاصة والنضال والكتابة هي القادرة على تأكيد أهمية المقاومة في حياتنا (الخاصة والعامة) وفي أمكنتنا (المفتوحة على ضفاف الخلود) فأية مقاومة لأجل الحرية والإستقلال لن تموت أبدا حتى لو ذهبت عن حياتنا مفاهيمنا وعلاقاتنا الخاصة بأمكنتنا الحميمية.
أستطيع أن أقول: إن الأحداث الخاصة لا تقل أهمية عن الأحداث العامة لهذا العام. لقد أحببت وصادقت وكتبت رسائل للأصدقاء، واستطعت برغم الكوميديا السوداء التي رسمت وجه العالم بسبب عودة الأفكار البربرية والعنصرية والإرهابية تحت رعاية وإشراف منظمة الأمم المتحدة وراعي البقر الأمريكي الرئيس (بوش الابن) استطعت أن أكتب وأن ألتزم بالكتابة وأن اقرأ: رواية السيدة دالاوي لفرجينيا وولف، وقصص ضائعة لماركيز، والخيميائي لباولو كويلو، وسيرة الإمام الغزالي في جزئه الأول لميثم الجنابي، وسيرة حياة الفيلسوف كير كيجارد، وقرأت الهوية لميلان كونديرا، وليون الأفريقي لأمين معلوف، وقطف الزهرة البرية لجمال أبو حمدان، والخباء لميرال الطحاوي، وفصولا من كتاب كولن ويلسون القوى الخفية. وما زال لدينا ما يكفي من الخبز لسنوات قادمة برغم كل هذا السواد.
لعل من أهم الأحداث الثقافية المحلية التي حالفني الحظ أن أكون قريبة منها في سلطنة عمان هما تزامن حدثين يثريان الساحة الأدبية الثقافية دونما شك، ويعززان من قوة تفوق الممكن وضمور المحتمل. وفي الطليعة هي فعالية العرض الشعري المسرحي (نيويورك) المستوحى من قصيدة الشاعر (أدونيس) قبر من أجل نيويورك على خشبة مسرح (حصن الفليج) ضمن اهتمامات جديدة وجادة ومختلفة للمديرية العامة للسياحة.

وتساءلنا قديما: كيف نقرأ شعرنا العربي في هذا الزمن العربي الرديء؟؟
وهل يصلح هذا الزمن لقول الشعر أم لقرصنة اللحظة المسرحية؟
(نيويورك، أيتها المرأة الجالسة في قوس الريح،
شكلا أبعد من الذرّة،
نقطة تهرول في فضاء الأرقام،
فخذا في السماء وفخذا في الماء)
ليس هناك أيها الأصدقاء بين النقطة والرصاصة من مسافة شاسعة. ووحده النص الجيد ينتصر بفعالية القراءة التأويلية والنقدية الجادة.
ولعل الحدث الثقافي الثاني هو الإعلان عن تأسيس (جمعية الكتاب العمانيين – قيد التأسيس) وهو حدث طال انتظاره مخاضا طويلا من الزمن. وأخيرا سوف يكون للكتاب جمعية ينضوون تحتها لممارسة أنشطتهم ومناقشة همومهم الثقافية. والإعلان – قيد التأسيس– عن إنشاء الجمعية يجعلنا ننتبه إلى أهمية الأسئلة وثقافتها الجادة، وليس الضحلة فالعرب يقولون: ليس كل من صف الصواني بحلواني، وليس كل من تزوج من أمنا، نقول له : إيه والله يا عمنا!!
بمعنى أن استعارة تجارب سبقتنا إلى هذا المضمار أمر مشروع لا يختلف عليه عاقلان. وتظل مهمتنا كأعضاء أو منتسبين لهذه الجمعية هو الحرص والتأكيد على قوة تراثنا ونضالنا وتاريخنا وإبداعنا، من دون أن ننسى أو نتناسى أن الإيمان بحرية الحوار وتداول الأفكار والروح هو ما يضمن قوة إيماننا بالحياة، وليس عدلا أن نعمل على مراقبتها حتى يسهل ضبطها وتوجيهها، فلا مصادرة على حرية الفكر.
أما على الصعيد الثقافي العربي، فكان للموت قسوته ولغته الواضحة. لعله الموت هو اليقين الذي ينبغي أن نؤمن به.
رحل وكأنه بالأمس القريب عن عالمنا العربي الذي يؤمن بالفقد والعبودية أكثر من إيمانه بالحياة الحرة الناقد (عبد القادر القط) ورحل أيضا المفكر والباحث (عبد الرحمن بدوي) والروائي (مؤنس الرزاز).
أيها الأصدقاء : من المنصف الآن أن نبتسم وألاّ نيأس ولا نجزع. فبضدها تتمايز الأشياء. (الخلود) يترك لنا الباب مواربا في تركة وميراث كبيرين من المؤلفات والأراء

النقدية والمحاور الفكرية العميقة والجادة. برحيلهم نتذكر المحاور الكبيرة التي دارت حولها كتاباتهم النقدية والإبداعية الواعية. نتذكر قوة الوقوف لمواجهة المفردة الواحدة والمتعالقة مع غيرها من المفردات. نتذكر في رحيلهم الفخاخ المنصوبة لنا من جراء تعاملنا مع مفهوم القطيعة المعرفية والتاريخية والقومية والهزيمة، هزيمة الذات العربية، وإشكال الآخر والصفات التي تحتوي في داخله وتجعله متناقضا ومتقابلا ومتعارضا. فكم من المفردات أو المصطلحات التي التف حولها النقاد والباحثون عبر الهجمات الإمبريالية، يحاولون إضاءتها وتحليلها في بيئة مختلفة لم يستقر نتاجها النقدي والفلسفي على مرجعيات واضحة. نتذكر برحيلهم ونتعلم منهم عدم العجز ونؤمن بقوة العطاء والتدافع والانتماء للأمل والإختلاف. لذلك يكون لفكرة (الخلود) في مؤلفاتهم إكسيرا لذيذا سائغا شرابه.

لم يرحلوا عنا مقتولين أو مغتالين. آثروا الرحيل في صمت على الرغم من ضجيج الرصاص والقنابل والكلمات. وكأنهم قد انسلوا في غفلتنا عنهم، أو انعتقوا من بين خفايانا في خفة، كخفة الفراشات وهي تدفعهم إلى النور لتستقبلهم عند باب المحبة والخلود أضلع ملائكة صغار ممتدة في هيئة إنحناء. نفتقد (مؤنس) كثيرا، فقد كان يؤنس وحدتنا.فلهم جميعا كل المحبة وعليهم كل السلام.

ويكون لأحداث الحادي عشر من ديسمبر انعطافة ثقافية مهمة إذا أرادت الحكومات والمؤسسات والشعوب العربية أن تنتبه أنه لم يعد لها أصدقاء حقيقيون، وهي دعوة إذا ما أراد المفكرون والمبدعون أن يلتقوا على حوار يخص الهوية الثقافية، وواقع الحياة والمعيشة، وموقف المبدع العربي مما يدور حوله. هي دعوة لأن يلتفتوا حول محاور ظنوها قديمة، لكنها ما تزال تحيا بين ظهرانينا. محاور لم تستقر مفاهيمها حتى الآن: كالقومية العربية في مقابل الهوية، والديمقراطية في مقابل القبيلة والعشائرية، والإشتراكية والتعددية في مقابل حكومة الواحدية، وخيار العلمانية في مقابل خيار الدين أم الدولة. والإستشراق في مقابل الإستلاب، والذاتية في مقابل الأسرة والمجموع، والنخبوية في مقابل الشعبية، وخيار الإبداع وكسر الأصنام في مقابل تمجيد أصنام نيتشة. وغيرها من المحاور التي تفتح أبوابا للحوار والنضال. ولعل في لقاء المفكرين الأمريكيين مع المثقفين السعوديين واتفاقهم على روح التسامح والعدل كمبدأ أساسي في الأديان ما يبشر ببريح طيبة قادمة. ولا يقل أهمية عن هذا الحوار– اللقاء، حوارا أقيم في العاصمة برلين في يومي ١٦– ١٨ (اكتوبر) حضره زمرة من المثقفين الألمان والعرب التقوا لمناقشة الشعر والذاكرة، وكان في تقديم المفكر والشاعر (أدونيس) للشاعر (محمود درويش) اعترافا بقوة اللقاء بين الذاكرة والأرض والإبداع. وكان أهم ما شدني إلى ذلك اللقاء ما يمكن أن أختتم به كلمتي هذه في صيغة نقاط أشار إليها الشاعران المبدعان، أرى أنها سوف تكون محاور ثقافية مهمة للنقاش أمام أجيال جديدة سوف تأتي، آمل بكل ما أملك من روح الحياة وحب المغامرة والدعابة الا تجددا فينا حضور الغياب، وقوة الموات وجفاف الروح :

أولا فيما يتعلق بالقضية الفلسطينية : فليس الفلسطيني في حاجة إلى تأكيد قضيته الكلية على الأرض أو في الوجود. والهوية كما يقول الشاعر (محمود درويش) لا تنتبه إلى التساؤل حول نفسها إلا إذا تعرضت للخطر.

ويجرنا سؤال الهوية إلى سؤال آخر عن مفهوم قوة الشهادة والعمليات الإستشهادية والمقاطعة للبضائع الأمريكية والصهيونية والمظاهرات الرافضة لإسرائيل ووجودها في المنطقة العربية والحصار الأمريكي للعراق وما تحصده الأمبريالية والبربرية من موت ودمار لأطفالنا وأحبائنا. ستظل هذه الجزئية محورا أساسيا، وأستشهد هنا بقول (محمود درويش) أيضا من أنه لا طريق نحو سلام حقيقي إلا بإعتراف ذاكرة المنتصر بذاكرة المهزوم.

أما ثانيا فهي متعلقة بسؤال الحداثة والثقافة واللغة والفكر والتطرف. وواضح أن المدى سوف يكون للغد وللصباح.

وأكتفي أيها الأصدقاء بأبيات شعرية للشاعر (أمل دنقل)

أيها الواقفون على حافة المذبحة
أشهروا الأسلحة!
سقط الموت ؛ وانفرط القلب كالمسبحة
والدم انساب فوق الوشاح !
المنازل أضرحة،
والزنازن أضرحة،
والمدى.. أضرحة
فارفعوا الأسلحة واتبعوني!
أنا ندم الغد والبارحة
رايتي: عظمتان.. وجمجمة، وشعاري : الصباح!

«فلسطين، التمزّقات» من «الناصرة» إلى «بيت لحم»

للكاتبة الفرنسية «فاليري فيرون»

الطيب ولد العروسي*

صدر عن منشورات «دي فلين» DuFelin كتاب بعنوان: «فلسطين، التمزّقات»، للكاتبة والصحفية الفرنسية «فاليري فيرون». ويقع الكتاب في ٢٧٨ صفحة من الحجم الكبير، مع ملاحق وبيانات ونصوص وقرارات الأمم المتحدة ٢٤٢ و٣٨٣، ورسالة موجّهة من الرئيس «ياسر عرفات» إلى إسحاق رابين، مع ردّ هذا الأخير عليها.

يتضمن الكتابُ قسمين: الأوّل بعنوان: «الفلسطينيون في الأراضي المحتلة، ويحتوي على عشرة فصول. بينما يضمّ القسم الثاني، والمعنون بـ«الطريق إلى فلسطين» ثلاثة عشر فصلاً.

تبدأ المؤلّفة كل فصل بمقولة لأحد الزعماء الفلسطينيين أو جزء من قصيدة شعرية للشاعر الفلسطيني الكبير محمود درويش أو لسميح القاسم أو توفيق زياد أو فقرة للروائي الفلسطيني إيميل حبيبي.

ويعتبر الكتابُ أوّلَ مؤلَّفٍ ميداني باللغة الفرنسية، حيث تحاور «فاليري فيرون» الشباب الفلسطينيَّ الذي يعيشُ تحت نير الاستعمار الإسرائيليَّ لترصُد لنا أحاسيسهم ومواقفهم السياسية والثقافية والاجتماعية والدينية.

ونلاحظ من خلال الكتاب أن« معظمهم متمسّكٌ بعروبته وهويّته الفلسطينية. نقلت المؤلفة عن هؤلاء الشباب، أن الاختلاف الدينيّ(ما بين مسلمين ومسيحيين) لا يشكل أيَّ سبب لقبول الاحتلال. بل هو، على العكس، عاملٌ يُقوّي من إرادتهم وإصرارهم وعزمهم على تحرير أراضيهم المحتلة التي اغتصبها العدو الصهيوني الغاشم. وتذكر المؤلفة، إلى جانب كلّ هذا، سخرية الفلسطينيين من «الديموقراطية الإسرائيلية» التي يُطبِّلُ لها الإعلامُ الأوروبيُّ والرسمي، والتي تُعْتَبَرُ، في واقع الأمر، كذباً وتدجيلاً. لأنّ الواقع الحقيقي هو محرقةٌ يوميةٌ يعيشها هؤلاء الشبابُ، إنْ على مَقاعِدِ الدراسة أو في المعاملات الإدارية أو السياسية. فهؤلاء الشباب واعون، كلّ الوعي، بهذا التمييز والانحياز والحيف وهذا الخرق لأبسط مواثيق وأبجديات حقوق الإنسان. ومن هذا الواقع المرير، انطلقتْ أصواتٌ سياسيةٌ، أصبح لها، مع مرور الزمن، وزنٌ وصدى في الحياة السياسية واليومية، وخصوصا بوصول بعض القادة من عرب اسرائيل، زعماء أحزاب عربية ، إلى الكنيست (البرلمان الإسرائيلي).

أما القسم الثاني، فقد خصصته

* كاتب من الجزائر

الـكـاتـبـةُ لمحاورة شـبـاب المخيـمـات في الأراضـي الخاضـعـة لـلسـلـطـة الـفـلسـطـينـيـة، فـالـتقتْ بصـانـعـي الانتفاضة الأولى الذين أصبحوا شباباً أو آباء وأمَّهات. وكـانت شـهـاداتـهم تتَّسِمُ بـالشجـاعـة والإقدام، والتـي تعكس جرأتهم في تحمّل مسؤولياتهم لتحرير أراضيهم الفلسطينية، ذات مغزى عميق، إذ كان، ولا يزالُ، همُّهم الأوحد هو دفعُ العالَم العربي إلى تحمّل مسؤولياته من جـهـة، ومـن جـهـة ثـانـيـة مخاطبـة الضمير العـالَمي، وخاصة الغربي، إلى مساندة قضيتهم، بشكل عقلاني ووَاعٍ وخالٍ من الماقبليات والأفكار الجاهزة.

لـقـد كـان لـلانـتـفـاضـة الأولى صـدى كـبيرٌ في تحريك إحساس ومشاعر الفلسطينيّ، بحيثُ أصبحت في قلب الأحداث العالمية، الشيء الذي دفَع الإسرائيليين للقبول بالتفاوض ومحاولة إيجاد حلول سلمية. وهو ما أدّى الى عقد مؤتمر «مدريد» ثمّ «سلام أوسلو»، فيما بعدُ. ولـكنّ الإسـرائـيـلـيـين خـرقـوا مـعـظـم، إن لم نـقـل، كـلَّ الاتفـاقـات. الشيء الذي سـاهـم في انبثـاق الانـتـفـاضـة الـثـانـيـة(انتفـاضـة الأقصى)، الـتي مـا زالت مستمرّةً، بـالـرغـم مـن الخراب والـتـدمير الـذي تشـهـده الأراضـي الفلسطينية المحتلّة وغيرها على مسمع ومرأى العالَم بأسره.

لابدّ أن نعترف للكاتبة الفرنسية بوقوفها، طويلاً، عند الانـتـفـاضـة وعـدم احترام إسرائيل لاتفـاقـات السـلام وضرب معظم ما جاء فيها بعرض الحائط، كما فعلت وتفعل مع كلّ قرارات وتوصيات الأمم المتحدة ومجلس الأمن، بما فيها التي وافقت عليها. إنّ هذه القرارات لم تمْنَعْهُم (أي الإسرائيليين) من مواصلة الاحتلال في العـديد من المنـاطق وإعـادة احتـلال منـاطق كـانت قد سُلِّمتْ للسلطة الوطنيـة الفلسطينيـة بقيـادة «يـاسر عرفات»، كما لم تمنعهم من تخريب وتدمير كلّ ما تقع عليهم أياديهم. والسبب يتجلّى في أنّ هـذه القـرارات الأمميـة لم تُـطبَّـق أبـداً عـلى إسرائيل، في الوقت الذي يتعرّض فيه العراق لحصار رهيب ونتائج كارثية بسبب إصرار مجلس الأمن على تطبيقها عليه.

إنّ إسرائيل تفعل ما تشاء في الأراضي الفلسطينية أمام كاميرات العالَم، ولا أحد ينبس ببِنْت شفة.

تقدّم لنَا الكاتبةُ نظرة تاريخية عن فلسطين وعن مجيء المحتلّ الإسرائيلي إليها، خاصة بعد سنة ١٩٤٧، معزّزةً ذلك بخرائط وبيانات توضح من خلالها كيف كانت فلسطين قبل وصول المحتلّ، ثم كيف بدأت الأراضيَ الـفلسطينيـة تسقط في أيدي اليـهـود سنـة بـعد أخرى، وكيف شُرِّدَ أهلُهَا وسكّانُها الأصليون. هذا الاحتلال تمَّ بدعم ومساعدة الغرب(اميركا وبريطانيا وفرنسا)، كما تـعطينـا الـكـاتـبـةُ نظرة مختصَرَة عن مختلف الحروب العربية الإسرائيلية، وتَقِف، بنا، عن «حزيران ١٩٦٧» لـتـحـلـل الاختراق والـتـوسـع الإسـرائـيـلـي في الأراضـي الفلسطينية.

كـمـا أن المؤلِّـفـة لم يَـفُـتْـهَـا الحديثُ عـن الـفـصـائـل والتنظيمات الفلسطينية، ولا الحديثُ عن صعود نجم «عـرفـات» ومـن خـلالـه حـركـة «فـتـح» إلى الـواجـهـة السياسية. وتبرز صعود ورسوخ «فتح» على المستوى السياسيّ الفلسطيني.

تَرْصُدُ «فاليري فيرون» وبموضوعية كبيرة، الإشكالية الـفلسطينـيـة، وتـعـنـي بـهـا الـتمزُّق والخراب الكبير الذي يـعـاني منـه الـنـاس والأرضُ مـعـاً. ففـي الداخل يُعَامَلُ الفلسطينيون، بـالـرغـم مـن هـويّـاتـهـم الإسرائيلية، من الناحية الإدارية كفلسطينيين من إسرائيل، في الوقت الذي يُشار إليهم، من الخارج، كعَرَب إسرائيليين.

في خضـم هـذه الإشـكـالـيـة، يـعيشُ الـفـلسـطـينـيّ تمزّقـاً قاسيا، وأمّا أخوه الذي يعيش في الأراضي الخاضعة لحكم السلطة الفلسطينية فحدِّثْ ولا حرج.

هـذا دون أن نـتـكلَّم عن فلسطينيي الشتات والمهجر والمخيـمـات (خـارج فـلسطين)، الـذيـن لا حـقَّ لـهـم في الالتقاء بإخوانهم، لا في فلسطين ٤٨ ولا في مناطق السلطة الوطنية.

يُـعـتَـبَـر الـكـتـابُ بـحـثـاً مـيـدانـيـاً، تطلَّبَ من الكاتبة والصـحـفـيـة الـفـرنسـيـة فترةً زمـنـيـة طـويـلـةً، بـحيث انها سـافـرت عـدة مـرات وتحدثت مـع مـخـتـلـف الـشـرائـح الاجتماعية الفلسطينية ورَصَدَتْ مجموعةً من الشهادات حـول الـقـضـيـة الـفـلـسـطـيـنـيـة تـاركـةً الكلام للشباب الفلسطينيّ ليُعَبِّرَ عن محنه وتمزّقاته وكذلك عن النفق الذي يعيش داخله دونما حِمَايَة، لا من العرب ولا من

غيرهم. بالإضافة إلى الكثير من اللقاءات التي أجْرَتْهَا الكاتبة مع الأُسَر الفلسطينية، خاصة في «النصيرات» وفي الأراضي المحتلة، و«بيت لحم» و«رام الله» وفي قطاع غزّة.

تحدّث الشباب في هذه اللقاءات، أيضاً عن آمالهم وعن آلامهم حينما يكون النقاش بصدد الواقع الفلسطيني. إنه: «تاريخ مباشر» يروي ويلات الخمسين سنة الماضية. كما تحدثوا عن وضع «القدس» و«حقوق الإنسان». لقد طرحوا، بِصَريح العبارة، أسئلةً جوهريةً تشكل لُبَّ الأحداث.

كما أن المؤلفة حرصت على الالتقاء بمثقفين وشخصيات فلسطينية. ومن بينهم نَجِدُ المؤرخ الفلسطينيَ «إلياس صنبر» والسياسيَ «عزمي بشارة» النائب العربي الإسرائيلي. كما التقت الوزير الفلسطينيَ المكلّف بشؤون القدس الراحل «فيصل الحسيني».

تمّ في هذه اللقاءات التنديدُ القويّ بالاحتلال الاسرائيلي، وانتقاد التجاوزات التي قامت بها السلطة الوطنية الفلسطينية حينما استلمت إدارة بعض الأراضي.

إننا لا نُبالِغ إذا قلنا إنه أول كتاب يقدم القضية الفلسطينية للقارئ الفرنسي بشكل بيداغوجي(تربوي) موضوعي، مرتكزاً على أدلة ووثائق وشهادات ومستندات وبيانات لامَسَت حيثيات وتفاصيل القضية الفلسطينية من مختلف جوانبها وزَوَايَاهَا.

وربما الانتقاد الوحيد الذي يمكن أن تُؤَاخَذَ عليه الكاتبة «فيرون» هو عدمُ اعتمادها المراجع العربية الثرية بالمعلومات والمعطيات، وربما يعود السبب في هذا إلى عدم إتقانها لِلُغَة الضّاد.

لكن رغم ذلك، فقد أثْرَتْ «فاليري فيرون» المكتبة الفلسطينية بمُؤَلَّف غني بالمعلومات. وهذا الكِتَابُ ينصف الفلسطينيين «العرب» إلى الحقّ الفلسطيني بشكل موضوعي ومنطقي.

الكِتَابُ صرخةٌ حقيقيّة في البريّة، صرخةٌ تُعرّي وتكشف عن سقوط وتردي الأوروبي والغربي التاريخي الذي يُسانِدُ الموقف الاسرائيليّ، دونما روية ولا تمعن ولا تمحيص ولا مقارعة للحجة بالحجة. هذا الكتابُ يمنح الأوروبي، ومن خلاله الرأي العامّ الغربي، مفاتيح لقراءة وفهم المعضلة الفلسطينية، دون مبالغة أو مُجَامَلَة. بل بالبحث الدؤوب عن الحقيقة وبالتنقيب والحفر عن الأسباب الخفية للصراع وبالاحتكاك اليومي المباشر مع الفلسطينيّ في الفضاءَيْن: الدَّاخِل المُحْتَلّ والأراضي المُسْتَرْجَعَة بعد «أوسلو».

تقول الكاتبةُ إنّ اهتمامَهَا بالقضية ابتدأ منذ سنوات الثمانينيات في القرن الماضي، وها هو الكتابُ، الصادِر خلال سنة ٢٠٠٢، يقدّم نتائج هذا الاهتمام وهذه المشاغل. وقد لقي الكِتَابُ صدىً ونجاحاً كبيرَيْن في الأوساط المعروفة بتعاطفها مع القضية الفلسطينيّة، كما فَتَح آفاقا للقراءة لدى أوساط أخرى. فقد اعْتُبِرَ الكتابُ حامِلاً، بين ثناياه، معلومات جوهرية مركَّزة ومتقنة يصعب التشكيكُ فيها. كما أن الكتابَ مُوَثَّقٌ وخالٍ من المبالغات(الأيديولوجية وغيرها) ومن الماقبليات. إنّه من بين أهمّ ما كُتِبَ عن القضية الفلسطينية مِن قِبَل أجانب غير عرب.

ومن الجدير بالذكر أنّ الكاتبة والصحفية «فاليري فيرون» تَرَكَت عمَلَهَا كصحفية في إذاعة «الشرق» وفي الجرائد الفرنسية، وعادت إلى «النصيرات» لتُعلّم أطفالها الفلسطينيين اللغة الفرنسية، ثم طُرِدَت من «النصيرات» من قبل جنود الاحتلال بعد اشتداد الانتفاضة، وانتقلت إلى القدس لتشتغل في وكالة الأنباء الفرنسية، هناك. وهي تتابع الأحداث عن كثب.

وترى الكاتبة أن الغرب مسؤول عن الجرائم الرهيبة الصهيونية، ولا يُشرفها، كثيراً، انتماؤها الغربي الفرنسي، وتفضل البقاءَ بجانب الشعب الفلسطينيّ كي تُساعِدَه بوسائلها الخاصّة... بالقلم وبتوعية الغربيين الأوروبيين بالمجازر التي تُرتَكَبُ في هذا العالَم دون مبالاة أحد، وخاصة من قبل الحكومات. وتتساءَلُ الصحفية «فيرون» عن جدوى حقوق الإنسان وعن الديموقراطية التي تتشدق بها حكومات أوروبا وتنصح بها العالَم، في الوقت الذي لا تتحرك فيه إزاء انتهاكات كلّ هذا في فلسطين. وتصبّ جام غضبها، بشكل خاصّ على الموقف الأمريكي اللامبالي بما يحدث...بينما الأوروبيون يمشون وراء الزّعيم العالمي الأوحد مُكَمَّمِين.. إنها فضيحة العصر الحديث الكبرى....

«اكتشاف زقورة»

لفاتح عبدالسلام

زهرة زيراوي*

مجرد قراءة عاشقة لـ«اكتشاف زقورة» العري أو القيامة المشتركة بين الناس أجمعين مع انتهاء يوم عمل تأتيكم ذكرى الظلم.
أتحدث عن اليومي في الحياة. لا في الصباح انما في المساء نشعر به في منازلنا، كما في أنفسنا. ان لم نشعر بذلك فنحن لا نساوي شيئاً بالمرة. نكون لا شيء. الناس في القرى يعرفون ذلك ـ الكتابة ـ أو اللحم المشترك».

مرجريت دوراس

فاتح عبد السلام من الجيل الذي عاش الأمل الطموح، والوعود الكبيرة، فجأة وجد نفسه وجهاً لوجه أمام دمار أكبر من اللغة، اذ كيف يمكن لهذا الجيل ان يقبل العراق التي وقف أميرها يوما يقول لسحابة عابرة: «اذهبي أنى شئت فسيأتيني خراجك» وهي تؤول لهذا الانكسار الكبير والذي لا تعرفه العراق وحدها، بل الأمة جمعاء تعيش تحت وطأة كابوس كأنه لا ينتهي.
«صرخات المساغب المصرية معلقة على ظهور خيول هزيلة تحلم بعبور سيناء الى حاضرة الأنبار.. الى غلة الفرات، واحتاج المستنصر حتى باع حِلْيَةَ قبور آبائه، ولم يكن لديه قوت شمسين متتاليتين، واشتد البلاء على أهل دمشق....» ص ١٣.
عبر رواية «اكتشاف زقورة» لا يدري القارئ في أي زمن هو بالذات، انه لا يتحدد بزمن معلوم، بل هو جملة تراكيب من أزمنة أو كأن الزمن قد تحلل بدءاً من الحيثيين ليصبح زمناً هيولياً فيه ما ينتمي للذاكرة وما يمت بعلاقة الى الآن، يجرك من أعماق مجد زمن ليصدمك بزمن تنتمي اليه، الى الآن، زمن يمضي كقطار سريع نحو هاوية وركابه يبدو أنهم غير آبهين أو لا مبالين.
ذكرتني رواية «اكتشاف زقورة» بيمنى العيد وهي تقدم كريم عبْد بمناسبة اصداره «عزف عود بغدادي» في المركز العربي للفنون والآداب ببروكسل قالت:
«... عند كريم عبد يفيض الحدث عن الزمن، تتخلع حدود الشخصيات وجوانب فعلها، ويبدو كل شيء حاملا خصوصيته، ودلالته العامة، فالحدث هو حالة، والراهني هو تاريخي، والفرد هو بشري..».
إن ما يكتبه «فاتح عبد السلام» ينتمي لكتابة جيل محبط، ويسهم في بلورة حداثة السرد العربي بشكل من الأشكال، ويقدر ما يستفيد فاتح عبد السلام من التاريخ يفيد أيضا من معطيات التكنولوجيا المعاصرة، معلومات كثيرة تملك عن طريق الفاكس أو على لوح الانترنيت، وقد اختار الكاتب لروايته هاته شكلا يذكرنا بالمتتاليات الهندسية، حيث تفضي بك كل متتالية الى التي تأتي بعدها عبر ترابط المعنى والسياق، وعبر هذه المتتاليات السبع يتشكل البناء الروائي..
ويبقى لدي سؤال: هل العدد سبعة يأخذ صورته أو معناه من عدد أيام الأسبوع حيث يفض بك يوم الى يوم لتتجمع كلها ـ الأيام ـ في يوم صامت؟؟
دعونا نترافق سويا عبر موجز مبتسر لهذه المتتاليات:

١ ـ أسطورة خلق السيد والعبد

كانت الدنيا حصانا يعدو على حدوة واحدة ما بين نينوى وبابل، ما بين سومر وأكد، في بقعة من تراب خصب بين نهرين عظيمين، وكان الذيل المبروم آخر ما بقي

* كاتبة من المغرب

من حفنة الجيوش في يده، ثم نسمع حواراً يدور بين الرجل وسيده:
ـ أو كان رأسك بأركان عرشي.
ـ ما كان يا سيدي لمهاجر مثلي أن ينزع منك فص خاتم ولكن الرؤيا أوصلتني الى زقورتك، فهل ترى فيّ عدواً؟؟..
وما عداوتي؟؟..
ـ خطوتك الأخيرة.

٢ ـ أسطورة خلق بلاد الرافدين

هانحن الآن في «هوا طيط»، و«غازونيا» المحصورة بين النهرين العظيمين، نرى السنماريين الأجداد الأوائل وهم يعلقون رقاهم في رقاب نمور محبوسة في مجاهيل الكهنة الأوائل، وأودعوا فيها وصاياهم للأجيال في شأن الحروب التي ستقع في بلادهم بعد آلاف السنين.

٣ ـ حلم الرجل في ليلته الأخيرة

المدينة مكتظة بالعمل والاعلان تعلن عن تنوع الخيارات أمام المواطنين والبلدية تعلن عن سخائها بالوظائف، لكنه لا يجد عملا، ثم أخيراً يلتقي بصاحب المقهى الذي اعتاد أن يجلس عنده ويسأله مرة أخرى عن العمل فيقول صاحب المقهى:
ـ تذهب الى جبهات الحرب متطوعا أبديا، لا اجازة لك، ولا راحة، وتكون أقرب الجنود الى خط الموت حتى يقضي الله أجلا مكتوبا.
حلب الرجل الصحارى وتحول الى عليقة شوكاء شديدة العطش لموت لا يجيء، ثم تمضي المساءات تنتحر في وعاء من ريح زمني.

٤ ـ ورقة حزينة كان ينكرها حتى في أحلامه

رأى الرجل الذي يتعاطى الطب القديم والذي لقب بقديس الأطباء وسمع عن الذين جاءوا في طلبه لنجم الثريا وسمع تحاورهما:
ـ عليك أيها الطبيب القديم ان تأتي قبل أن يأتي رأسك وحده.
ـ ليس لدي رأس أنا ذنب كلنا مجرد أذناب كلنا ذئاب.
ـ لتكن ما تشاء، نريدك الآن.
كان كونفوشيوس داخل محراب، والمحراب معلق بين سماءين من ماء وزعفران ثم قال كونفوشيوس للرجل الذي توحد مع الطبيب القديم:
ـ أو تحسبني أمارس التزييف.
ـ أجل.
ـ في الصيد يستخدم الملك رماة في ثلاث جهات وما من ذهاب إلا وتعقبه عودة.
ثم يريان معا (الرجل والطبيب القديم) نجم الثريا ومعه خنجر قيصري ذو مقبض عامي يفجر بقعا من دم يرسم شقائق صغيرة تنبت في صمت أبدي عند حافات ألم منسي.

* * *

منذ ذلك الابصار الممنوع سيختفي كل من الطبيب والرجل لأنهما أبصرا معاً ما لا ينبغي أن يرى، لقد رأيا معا معابد زقورات عالية بعيدة وغريبة حصونها ليست في متناول منجنيقات أولئك الحراس، وكان وهما يختفيان قد أبصرا ما تحت الجلد: الجميع ينتظمون في ثياب مخبر يلاحقونه أحيانا ويتركونه أمامهم يمشي دقائق ثم يطاردونه فيجري مشتعلا بخوف مسلول من حصارات قديمة.

٥ ـ هذه حقيقة أعترف باقتراف دوري فيها

الطائرات قصفت الأوز، والنعاج، والكراكي، والسحالي، والدببة الداجنة، والسمك، والضفادع، والقطط، والبغال، والسلاحف وحتى البعوض، الحقل مليء مكتنز الآن.
انهم يقصفون
ـ وأنت؟..
ـ أنت آخر جندي، آخر من احتذى البسطال، أنت آخر مؤمن، ويبقى البسطال مرتبطاً بالقدم المبتورة يحافظ على أصابعها وعظام شمطها، قال القائد المظفر ذلك لجنده.
الجدران الناتئة المتقيحة عليها طبعات الأصابع المغموسة بدماء أصحابها، لسان الذكريات الطويل، ذكرى فلان الذي يموت الآن، ذكرى الذي ينسى الآن.
يموتون ليس جوعا، يموتون لينسوا، أو لينسوا يموتون، يموتون لينسوا من مساغب الأزمان النافقة.

٦ ـ تداخل مشوش بين مقطع من محاضرة جامعية وأوراق ثبوتية

رأينا الرجل الذي استطاع الفرار من جحافل الملك ـ نرام سين ـ الذي أوصى أن تحز رؤوس الكائنات بالمعابد الجبلية ليرى هل تتدفق الدماء من أجساد هذه الكائنات، فسالت دماء غزيرة جعلته يتأكد أنهم محاربون. جيوش كاملة تباد وعليها ان تباد لينتصر الملك ـ نرام سين ـ عروق بلاد الرافدين دجلة والفرات كلها تنز الآن دما، تنز منذ ذلك الزمن.

٧ـ مشهد لم يتوقع اختراقه الحلم!..

ما هو الزمن؟!..

الزمن باب يفتحه سياف هائل قديم!

وفي الحروب الداجنة لا يقاس الاخلاص بتقبل الموت أو عدمه. فالجيوش كائنات خرافية وعلى الناس ان يكونوا لها أطرافا، وعيونا، وآذاناً صاغية وأفواها تجيد الحديث الذي يبتغونه. وحتى اذا تثاءبت تلك الكائنات فانها تدوس بأطرافها الهائلة على صدورنا... قتلتنا، لقد قتلت أطرافها.

* * *

بعد هذه المتتاليات الهندسية السبع والتي تؤدى كل منها الى ما بعد ما ينتهي بنا فاتح عبد السلام الى حوار بين اثنين من هواة الانترنت يدخلان صدفة على أحداث ما جرى، أو أحداث الحلم فكلاهما سيان.

ـ ألم أقل لك انه هندي.

ـ لماذا؟

ـ ليس لديه شيء يحدث بالصدفة، يستعد للآتي دائما.

ـ قد يكون من المسلمين فهؤلاء يؤمنون بالفناء من أجل البقاء الغيبي.

ـ هو أقرب للفراعنة اذن.

ـ لا، الفراعنة لا يتواضعون.

ـ اذن هو دكتاتور، ألم تسمع بنبوءة هنود النافاهو. تقول بعد قرنين يولد دكتاتور متواضع، سيحصد من أجل نفسه.

ـ اسكت يا مفجوع!.. اذا سمعنا نشَف شراييننا على حبل الغسيل.

هكذا يقودنا فاتح بجسارته المعهودة في عموده اليومي بجريدة (الزمان) يجعلنا وجها لوجه أمام ضعفنا وخوفنا فحتى هذين المتحاورين عبر الانترنت يتوقعان ان يضبطهما الدكتاتور ـ اسكت يا مفجوع ـ بل يضبطهما فعلا اذ يقول:

ـ كفى ايذاء لي.. كفى.

ـ نحن نخاف أن تؤذينا.. نحن خائفون منك.

ـ وماذا تريدون ان تجعلوا مني؟

ـ أنت رمز أيها الشيخ.. اسمك على راياتنا، وألواح أشجارنا هكذا يحيلنا على ما جاء بالمتتالية الرابعة اذ يفتتحها بهذا الاعتراف.

أعترف باقتراف دوري فيها.

ثم ما يلبث لغدا الاعتراف ان يصبح مبرراً، بل هو الذي ينبغي ان تنبته أرض ترفع قانون السيد/ والعبد الجائع الخائف.

«... حسناً أخبرني قوله، قال لا يشاور الجائع حتى يشبع ولا العطشان حتى يروى، ولا الأسير حتى يطلق، ولا المضل حتى يجد، ولا الراغب حتى ينجح.

ـ ومن أنت؟..

ـ أنا خائف حتى يأمن».

فما بالك بمن يحلب الصحراء ضالا جائعا ويظل القدم المبتور والبسطال يتعقبانه، يتعقبانه حتى وهو يلتقي بكونفوشيوس في محرابه مذكراً إياه بالمنتخبات وبالمبدأ الاخلاقي الأساسي في هذا النظام الذي هو تأكيد الروابط بين الأفراد بالمحافظة على العلاقات بينهم في وضعها السليم:

«ينبغي ان تعامل مرؤوسيك كما تريد أن يعاملك رؤساؤك».

فاتح عبد السلام لا يأتي بكونفوشيوس في المتتالية الرابعة الا ليذكر أو ليحيل الذاكرة في هذا الوضع المتردى على المبادئ الأربعة للكونفوشية ١ ـ العلم الغزير، ٢ ـ السلوك الحسن، ٣ ـ الطبيعة السمحة، ٤ ـ العزيمة القوية.

هذه المبادئ الأربعة التي تجملها أخيراً كلمة عدالة ولا غرابة ان تنضح أعمال فاتح بمبادئ انسانية تستعيدها وأنت تمر عبر توظيفه لكونفوشيوس أليس الرجل دكتوراه في الفلسفة؟..

ولا غرابة ان انضح بالتراث الآشوري والسومري والأكادي أليس هو في الأخير ابن مدينة بابل التي بلغت ذروة روائها ومجدها التاريخي.

غير أنه اذ يغترف من تراثه أو نبعه لا ينسى ارتداءه لأدوات العمل، وقد يكون السؤال الفلسفي احداها ففي كل مرة وأنا أقرأه كنت أرفع عيني اليه لأذكره بذاك الذي سأل أبا تمام:

ـ لم لا تقول يا أبا تمام ما يفهم؟..

وبنظرة عاتبة أستشف الجواب.

ـ ولِمَ لا تفهمون ما أقول!..

وللكاتب أيضا ذائقة غريبة ان كتابته تتحقق فعلا داخل ضغط قادم من حماس الفحص الباطني نُصغى اليه في هذا المونولوج الداخلي:

«انهم يقصفون.

وأنت؟

أنت آخر جندي».

ولنحاول أن نقرأ ذلك البياض الذي يتركه الكاتب فكم هو مليء بالألم والمعاناة، ألم يكن حري به ان يتابع الكتابة؟..

فكل بياض هنا هو عبارة عن شرك يصطاد المتلقي ليسهم بشكل من الأشكال في الكتابة، حيث تصبح أنت، أو أنا القارئ، أنا آخر جندي أيضا يرتدي بسطالا من بساطيلهم. كل ذات هنا تكتب عن بسطالها الذي ألبسته.

... هذا التماهي مع النص يجعلني أتذكر ما كتبه الزميل الكاتب العراقي الأخ عبد الستار ناصر:

«... ان اكتشاف زقورة وفق ما رأيت عمل أدبي مكتوب لقارئ عراقي والدليل على ذلك كلمات جاء بها فاتح في النص من دون أن يعمد الى تفسيرها، أو كتابة ما يعادلها في الفصحى».

وأنا أستحضر هذا لا أرى رأيه، اذ لا يمكن لكلمات لا تتجاوز العشر كلمات على امتداد النص الروائي ان تجعل من هذا العمل عملاً لقارئ عراقي فقط، فكلمة، «لمسخم» أو «قشمرهم» تنكشفان داخل السياق فواضح اليوم في مذاهب علم التربية الحديثة، اننا لا نأخذ الكلمة الا وهي مرتبطة بالجملة، أو الفقرة، هذا الارتباط يجعل غموضها يتلاشى، وأدرك انا هنا في المغرب ان «لمسخم» تفيد معنى القذر، وكلمة «قشمرهم» قد تكون بمعنى «أضلهم».

نستعيد جميعا ما يقوله فاتح عن الضابط وهو يدجن الجنود، «جمعهم وخصاهم بمحاضرة مقذوفة وضح لهم فيها قيمة البسطال مرتبطاً بالقدم المبتورة، يحافظ على أصابعها وعظام مشطها، تحدث لهم عن فوائده الصحية والنفسية والثقافية و...».

إن البسطال هنا ليس قضية. فما يؤكد هنا على الشمولية هو الصورة التي تنضح بها الفقرة كلها، ما فيها من أمستي، من تدجين وترويض هذه المحلية الضيقة التي تحدث عنها الزميل عبد الستار ناصر نقابلها بشهادة روائية للروائي الاسباني رافائيل أرغويول لنقرأ ما يلي:

«... اذا قارنا أوروبا كضمير، وكحضارة بمدينة، ينبغي الوصول الى خلاصة ان المناطق المركزية لهذه المدينة والتي يزورها السياح ويصيغون لها بطاقة تعريفية فيما هم ينتمون بكليتهم الى تلك الحقيقة الناتجة، والمصورة يوما بعد يوم، من قبل وسائل الاعلام مختصرين روحيا الى كونهم سياحا، مسافرين تاركين لدينا الانطباع بأن المشهد الذي تزودنا به هذه المناطق أو الاحياء المركزية، انما هو المشهد الكامل للمدينة ولكن هذا الانطباع زائف في حقيقته».

على العكس من ذلك الذي يراه السائح أو المسافر الحقيقي، ندرك بأن مدينة «ما» لا يمكن ان يتم التعرف عليها بشكل حقيقي الا من خلال أحيائها الثانوية، فهناك يكمن ما هو غير يقيني.

أليس في العالم أمكنة هي المركز وأخرى هي الهامش؟..

وهل ذلك المركز المكون بشكل باهظ من سيطرة التقنية ووسائل الاعلام وقوى الانتاج، والاقتصاد، هو المشهد الكامل للعالم؟..

أليس هذا زائفاً؟

ماذا لو أسقطنا عن هذه الأمكنة سيطرة وسائل الاعلام والتقنية وقوى الانتاج وجعلناها في مواجهة الهامش؟

أليست هناك تماثلات أعمق وأقوى وهي العاكس الفعلي للانسان في غربته وعزلته ومرضه وجبروته، في قبحه وذمامته في براءته وعدله واحسانه؟!.. في حبه وكراهيته؟ في عريه؟.. ان ما يميز فعلا «اكتشاف زقورة» هي آلية السرد الداخلي وطبعا الحركة هنا هي من الداخل الى الخارج، من السطح الى الغور، من داخل ضغط قادم من الباطن من جهة، ومن جهة أخرى على ما يؤكد شمولية العمل الأدبي، شمولية العري.

أيضاً في «اكتشاف زقورة» تتعدد دلالات الكتابة، ولنحاول تقصي ذلك من الناحية التشكيلية فهنا نجد تقنية الصباغة، تقنية الضوء والعتمة وترتيب الكتل لنأخذ هذه الصورة.

«كانت الدنيا حصانا يعدو على حدوة واحدة ما بين نينوى وبابل، ما بين سومر وأكد، وكان الذيل المبروم آخر ما بقي من حفنة الجيوش في يديه».

أي سوريالية بامكان قواعدها ان تنتج عملا فنيا وفق هذه الأقيسة؟

الدنيا كلها حصان يعدو على حدوة واحدة نيونى، وبابل واذا كان الحصان بحجم الدنيا كلها، فإن ذيله هنا هو آخر ما تبقى من الجيوش.

ثم الرجل الذي يمسك بهذا الذيل، ذيل الدنيا الحصان ليصبح الفضاء ركحا في كون عظيم وتبعا لذلك نستحضر قانون الضوء والعتمة داخل اللوحة.

الى ما ذكرناه من آليات السرد الداخلي، ودلالة الكتابة وشفراتها تأتي اللغة، فاللغة هنا شأنها شأن العملية السردية كلها تحكي عن الجوهري العميق الى حد ان الرواية تأخذ شكل القصيدة المطولة، أو القصيدة الرواية، ونستحضر هنا مرة أخرى ما قاله عبد الستار ناصر:

وان الكلمات مزحومة بلحمة القصيدة، وهمس التاريخ.

ـ النيزك الذي سقط فأنبت من حصى البحر أرضا صارت بلاداً لشعب. ص ٣١
ـ حلب الرجل الصحارى. ص ٨١
ـ من يستطيع ان يروض ثوراً نصفه أسد ونصفه حلم. ص١٢
ـ الزمن باب يفتحه سياف هائل قديم. ص ٧٣.
ـ كانت المساءات تنتحر في وعاء من ريح زمني. ص ٦١
ـ دم يرسم شقائق صغيرة. ص ٨٢
على هذا الشعر اشتغلت الرواية كما اشتغلت على التراث والتشكيل وكأني بفاتح عبدالسلام يصافح رفائيل أرغويول ويقولان معا ان تجربتنا الخاصة تحملنا الى نسبية الحدود، بين ما نسميه الشعر الرواية أو الابداع الأدبي».
ونرى تصوراتهما معا في المشروع الروائي، فاذا كان رفائيل يقول:
«.. اضافة الى قدرة استيعاب الرواية يمكن النظر اليها أيضا كترس مغلق وكامل، أو كعالم مكتف ذاتيا ويغذي نفسه بنفسه، ان هذه القابلية قد جعلت لها أتباعاً متعددين في الثقافة المعاصرة. أجدى من بينهم، أو بالأحرى أميل الى اعتبار الرواية كهيئة مفتوحة على كل التأثيرات والتلوثات.. إنها تشبه حقل تمرين لتجربة التحول الدائم لعلاقتنا بالعالم الذي يحيط بنا... ان الكاتب كالجراح اذ يخترق طبقات الضمير المتتالية وكرسام الخرائط يحاول ترسيخ الخطوط التي تجري من خلالها حياته».
فان فاتح عبد السلام يهجس الينا في ملحقه النظري بما يعنيه لديه التحديث الجوهري المغاير، نصغى اليه في نهاية هذا البحث الذي ذيل به الرواية.
«... التأسيس في الفراغ هو ما تعرضت اليه في هذا المبحث ـ هو تأسيس الافتراضات المستمرة من أجل اعادة اكتشافها وانجاز الكتابة الجديدة التي هي في حالة انزياح دائم عن المعيارية المتداولة. بيد أنها كتابة تسعى الى تحقيق صلة مغايرة، فالرواية العصرية ليست رواية قديمة سابقة متداولة مضافا اليها شيء جديد أو محذوف منها شيء سابق، بل هي نقيض يتوافر على الاجراءين:
(الحذف والزيادة) ولكن ليس من الخارج وانما هو افتراض داخلي محقق، فالعصرية يجب ان تقترن بالجدة لأن الجديد لا يتعامل مع ما هو سائد في العصر، بل هو حالة متقدمة في العصر ذاته». ص ٢٩
هكذا يكون فاتح عبد السلام ضمن أول المدافعين عن اختراع البنية الجديدة التي تعطي للعمل الأدبي شكله اذ ليس الشكل هو الذي يؤسس البنية. واذا كانت القصيدة العربية قد انطلقت مع السياب ونازك الملائكة نحو فضاءات أوسع وبحثت عن موسيقاها وايقاعها من داخلها وليس فقط من الشكل المقحم عليها في أحايين كثيرة. فلماذا يظل للرواية وللقصة القصيرة عراب قديم يحمل قواعده المكرورة والمعادة؟
أليس الأدب فعلا كغيره من المواد في الكون معرضا للنضوب اذا لم تكن بداخله تلك الحركة الحية والتي هي قلبه النابض الذي يطوق وباستمرار الى دورة دموية تتجدد؟
في الأخير سأجد نفسي الى جانب عبد الستار ناصر أردد معه: (كل واحد له زقورته) غداً ومن هنا جاء «اكتشاف زقورة» فاتح عبد السلام وهو (وحده) من يعرف الزمن الذي قطعه حتى وصل المكان الذي (يحلم) به. دعونا نتذكر أيضا ما جاء في أول صفحة من هذا الكتاب فهو يبدأ بعبارة:
«ـ هو حلم...
حتى قوله الموجع:
ـ ضاق أرشيف أحلامه بمطرزات لياليه النجومية، ظلت النجمات الذهبية تهمى أحلاما كمطر العرائس، على الرغم من أن جسده قد تفسخ على سريره الشجي في غرفته المنسية منذ سنين».
أنا الأخرى سأردد مع بطل زقورة:
ـ أجل
كم نحن بحاجة الى حلم.
لا، بل الى كابوس طويل، الى كابوس سرمدي حتى... نتفسخ، عسانا نعشوشب مرة أخرى، دونما خوف، ولا جوع، ولا بسطال اختاروه لنا.
أعتقد أنه ينبغي الاشارة الى صور الاعمال التصويرية الخمس المرافقة للرواية والتي قام بها الفنان التصويري كفاح محمود والتي يعكس جانب منها وعيه بالعمل الروائي فجاء التشكيل ليقدم قراءته التي تقارب النص وفق قواعد التشكيل طبعا.
* من تعاليم كونفوشيوس
مجرد قراءة عاشقة بعيدة عن مصطلحات النقد.

التوتر في البيت..

الشعر المعاصر في شبه الجزيرة العربية

سعد البازعي**

ترجمة: عيسى الشيباني*

نشرت مجلة «الأدب العالمي اليوم» الأمريكية في عددها المخصص حول الأدب العربي، مقالاً حول الشعر في شبه الجزيرة العربيّة، يطل منه الناقد السعودي المعروف على جزء من المشهد الشعري في هذه المنطقة.. هنا ترجمة للأجزاء الأساسية للمقال.

واحدة من أروع تشابهات معاني الكلمات في الشعر العربي هي تلك الكلمة التي تحدد الوحدة الأساسية في القصيدة وهي «البيت» وهي السطر الشعري المقسم إلى شطرين. وبالنسبة للعرب القدماء في الصحراء أو البدو الرحل الذين لا يزالون بيننا، فإن البيت أساسا هو الخيمة وهذه حقيقة توضح لماذا اختار عالم اللغويات الخليل بن أحمد – الذي وضع الأساس لعلم العروض في الشعر العربي – الخيمة كمثال عليه. بعد ذلك قام المثقفون بتجميع هذا النموذج المحلي عن طريق مناقشة تطور الفكرة الرئيسية لشكل الشعر الكلاسيكي و هو العمود (وهو الذي يسند الخيمة). وحتى الآن فإن مصطلح «الشعر العمودي» يشير إلى المقاطع الشعرية التي تكون على شكل عمود، ويطلق ذلك على جميع القصائد التي تعتمد على البيت كنواة للقصيدة.

ولا يمكن حاليا تمييز الأبعاد الدلالية والشعرية للبيت بسهولة، ليس لأن الخيمة القديمة قد اختفت فحسب، بل أيضا لأن القصيدة الحديثة قد استبدلت البيت بسطر شعري ذي جذور ثقافية غربية مختلفة. إن التحول التدريجي في الثقافة العربية منذ القرن الثامن عشر قد خلّف أثرا عميقا في الشعر العربي. ولقد اكتسب هذا التغيير دفعا جديدا عند منتصف القرن العشرين، فحينها شهدت البنية المعهودة للقصيدة الكلاسيكية مرحلة مراجعة شاملة ونهائية مما أوجد نموذجين رئيسيين: أحدهما يحتفظ بالخصائص الأساسية للبنية الكلاسيكية والآخر يكسر ذلك النمط لتشكيل ما يسمى بالشعر الحر. وقد حدث هذا التغيير الأخير تحت تأثير تيار الثقافة الغربية، والذي تم من خلال الشعراء والنقاد الذين إما هاجروا إلى الغرب أو درسوا الأدب الغربي في بلادهم، والذين قاموا بدورهم بنقل معرفتهم الغربية إلى الآخرين.

ولقد بدأت هذه التغيرات الهامة أولا في مصر ولبنان والعراق، ولم يمر وقت طويل حتى تبعتها بقية أجزاء العالم العربي. وبالطبع فإن هذه التغيرات لم تمر دون الكثير من التحديات، فقد رافقها رفض شديد مما أثر بالتغيير والتعديل على المنتج الشعري. كما أن معركة الكتب التي تليت ذلك ركزت بالتأكيد على أكثر من مجرد تفاصيل لعلم العروض، بل كانت معركة حول المفاهيم والقيم الثقافية الأساسية. فقد اعتبر الكثيرون التلاعب بالقصيدة تلاعبا بجوهر الثقافة، وانتهاكا للمقدسات، بمعنى أن التغيير لا يمس بيت الشعر فحسب، بل بيت الثقافة بأكملها.

---

* مترجم من سلطنة عُمان ** رئيس قسم اللغة الانجليزية بجامعة الملك سعود بالرياض

وعلى الرغم من حقيقة أن أوائل الشعراء الحديثين في الأربعينيات والخمسينيات لم يتعدوا على الوزن الشعري، بل أن كل ما كانوا يسعون إليه هو التحرر من البيت كوحدة مستقلة داخل القصيدة، ويستبدلونه بالسطور المتتالية مما يعطي الشاعر فضاء أكثر للحركة، فقد اعتبر الكثيرون هذا تعديا كبيرا على مكون أساسي من مكونات الهوية الثقافية العربية. وفي هذا الإطار تروى قصة مفادها أن عباس محمود العقاد الناقد المصري كان يرأس لجنة الشعراء في مسابقة وطنية في الخمسينيات، فرفض قصيدة كتبت بالشكل الشعري الجديد، حيث أصر على أنها من اختصاص «لجنة النثر» بدلا عن الشعر.

والطريف في موقف العقاد أنه نفسه كان جزءا من موجة سابقة للتحديث أدخلت، من بين أشياء أخرى، نكهة رومانسية غربية في ميدان الأدب العربي. ونتيجة لجهود أشخاص مثل العقاد فقد أصبحت مصر بلادا قيادية في عملية التحديث التي اجتاحت العالم العربي، وهي عملية كانت تعني اعتناق النماذج الغربية كأساس لمجالات متعددة في الحياة الثقافية والاجتماعية. ومقاومة الشكل الشعري، في الوقت الذي يتم فيه قبول أشكال أخرى من الثقافة الغربية، هو من الأمور المدهشة التي تحمل الكثير من الدلالات، وهو أمر ما يزال مستمرا في جوانب حياتية عدة في الدول العربية. وإذا كانت المفارقة واضحة في بلدان مثل مصر والتي كانت قريبة من النماذج الغربية في مجالات ثقافية مختلفة، فإنه يسطع بدرجة أكبر في أماكن مثل شبه الجزيرة العربية والتي ظلت لوقت طويل بعيدة عن التأثير الغربي.

وتعتبر شبه الجزيرة العربية مهد الثقافة العربية من الناحية التاريخية. وعلى مر القرون ظل هذا المكان هو الذي يعطي لكلمة «عربي» أصلها اللغوي ودلالتها. وعندما أخذت الحداثة في هز أركان الحياة الخاملة في شبه الجزيرة عند النصف الثاني من القرن التاسع عشر ظلت الهوية العربية محتفظة بكل قوتها، وهو أمر ندر وجوده في أي مكان آخر. وإلى يومنا هذا يصعب تغيير العديد من الظواهر الاجتماعية والثقافية في الحياة في الجزيرة العربية التي تستعصي على التغيير الشامل. وان نظر أحد ما إلى المظهر الخارجي التقليدي وهو الزي التقليدي، أو إلى الأنماط التي تميز بشكل كبير الهندسة المعمارية، أو إلى مستوى الثقافة الشفهية الأعمق فإنه يجد أن المشهد يوحي بدفاع، يصاحبه القلق، عن بقايا الهوية العربية. إن الزوار الجدد للمملكة العربية السعودية أو إلى أي من الدول الخليجية الخمس لابد وانه سيندهش من هذه المفارقة التاريخية، والتي يزداد وضوحها وطرافتها حينما يتأمل المرء في الجانب الآخر من العملة، أي الدرجة العالية نسبيا من التحديث التي وصلت إليها هذه البلدان في العديد من قطاعات الحياة الأخرى.

ومن المناظر المألوفة في المدن الحديثة في دول الخليج الأسلوب المعماري اللافت للنظر والذي يدمج أسلوب الفيلا الغربية والخيمة التقليدية في المنتصف. وعادة ما تستخدم الخيمة بشكل رئيسي كقاعة استقبال، تماماً كما كان الحال في حياة البداوة. ويخلو هذا المزيج من أي تضارب، كما هو حال الوجود المشتت للأدب الفلكلوري، وعلى الأخص الشعر البدوي الشفهي في برامج التلفاز الحكومي ومحطات الإذاعة. ولا تعد هذه الإبداعات المعمارية والتقنية تهديدا كبيرا للهوية العربية الثقافية، حيث أن روح التسامح ورحابة الصدر لا تشمل تحت عباءتها التغيرات التي قد تمس جوانب كاللغة. ويبدو الأمر وكأن البيت يجب أن يبقى مصانا ليس ذلك الذي يعيش فيه الناس، بل حيث يتبادلون فيه وجهات نظرهم في الحياة.

وعلى أية حال فإن هذه المعارضة الشعبية لم تمنع الشعر في شبه الجزيرة العربية من تبني عدد من الأشكال الحديثة، أو من العثور على جمهور يتقبل ذلك. والمعارضة التي واجهت الشعر الحر أو التفعيلة في بداية أمرها وصلت إلى عداوة ليس لها مثيل في حالة القصيدة النثرية، إلا أن هذا الأسلوب المثير للجدل قد نجح في ضمان موقع بارز في النتاج الشعري في عدة بلدان في المنطقة. والشيء المثير فعلا النجاح الذي وصلت إليه الحداثة لم ينجم عنه تقدما غير مراقب، بل كان في اغلب الأحيان مصحوبا بموقف تعديلي. وبدلا من التمتع بنجاحاتهم، وجدت الشخصيات البارزة في الحركة أنه من الضروري مراجعة مواقفهم، وذلك بتكييف إبداعاتهم لتناسب الثقافة المحلية. وفي أكثر الأحيان لم يحدث هذا لأسباب عملية وواقعية، بل بسبب الارتباط الأصيل بتلك

الثقافة المحلية. وهذا الوضع المثير هو الذي سأتحدث عنه في الملاحظات التالية. وهدفي هو رسم صورة للتوترات التي أنتجها التحديث في الشعر المعاصر في شبه الجزيرة العربية. وكالمعتاد فإن طرائق التحديث وتناقضاته قد أملت علي اختياراتها الخاصة، ولا ريب أن الصورة النهائية هي صورة أكثر انتقائية مما كنت أود تقديمه. ولا ريب انه لا يجب اعتبار الأمثلة المختارة هي افضل الموجود، بل أنها تمثيل على النقاط التي أود مناقشتها فحسب.

والشعراء الذين سأشير إليهم هم على وجه العموم الذين ظهروا في السبعينيات. أما من ينتمي إلى أجيال اقدم فلم يواجهوا أي مشاكل في استمرارهم في استخدام الأنماط التقليدية للتحدث عن مواضيع كلاسيكية أو رومانسية. ونستثني من بين هؤلاء الشاعر اليمني عبد الله البردوني (١٩٢٢-١٩٩٩)، والذي جاء بمزيج نادر من النمط الشعري التقليدي ومواضيع وبنى شفوية حديثة على نحو مذهل. ولكن لا دليل على أن البردوني قد عاش أزمة هوية تشابه تلك التي يعاني منها الشباب من جيل الحداثة قبل أن ينتجوا أفضل أعمالهم.

وهناك حالة مختلفة بعض الشيء هي حالة الشاعر عبد العزيز المقالح الذي ينتمي إلى جيل انتقالي ما يزال يمارس تأثيره في كافة أنحاء شبه الجزيرة العربية. وقد حقق مقاما رفيعا بتبنيه، في ميداني الشعر والنقد، للاتجاه الأدبي الحديث في العالم العربي، وفي اليمن على وجه الخصوص. وقد توقفت حداثته الشعرية على الرغم من ذلك عند الشعر الحر، بعد أن كتب الشعر العمودي في بداياته. أما حداثته النقدية والنظرية فتتضمن مناقشات عن قصيدة النثر، فيدافع عن شرعيتها، باعتبارها جزءا من حرية الشاعر وحقه في التجريب.

وفي مقالة نشرت في المجلد الأول للدورية الأدبية اليمنية (أصوات) في عام ١٩٩٣ حدد المقالح المرحلة الحالية للشعر العربي بأنها مرحلة الشعر الأحدث، ذلك النوع من الكتابة الذي يحاول تجاوز الأشكال الشعرية، التقليدية والليبرالية،التي قد تعودت عليها اللغة العربية (اصوات١٣).

وفي كل هذه القصائد تقريبا، أي المبكرة والجديدة، فإن هذا الشاعر اليمني يحركه نفس الدافع: الكفاح اليمني لمجابهة المشاكل الاقتصادية والاجتماعية والسياسية التي تواجه جهود البلاد للانضمام إلى العالم الحديث، سواء باستناده إلى الماضي الغني لليمن السعيد نفسه، أو إلى التراث البارز الذي يشترك فيه كل العرب، ويشمل تراث مناطق بعيدة كالأندلس. فيتحدث الشاعر عن واقع مأساوي ليس في اليمن وحدها ولكن في كل مناطق العالم العربي:

طوفان يخرج من جسد الوطن الملتف بأعلام شتى:
هذا علم يتوسطه سيف
علم يتوسطه قبر
علم يتوسطه برميل
علم لا يتوسطه شيء
يا وطن الخيبة: هذي جثتك المسمومة
(مواقف، ١٢٩)

ويستدعي هذا التعدد في الشعارات بقوة التعدد المؤلم في الهويات، ومتاهة الولاءات السياسية التي تبعث على الدوار، والتي لا تؤدي الا إلى احباط توق العرب التاريخي للوحدة. وهي حالة تجزئة وضعف حدثت في العصر الحديث نتيجة لتاريخ استعماري غربي طويل. وكانت تجربة الحداثة مرعبة من وجهة النظر هذه. إن الضيق الناتج يلخص على نحو مؤثر، وان يكن من وجهة نظر اخرى في قصيدة شاعر يمني أصغر عمرا هو عبد الودود سيف:

اسألونا عن الشجن المتأله في عرش أشلائنا:
هل سنبقيه في شفة الصمت
حتى انهيار جدار الجليد
- على الأرض -
أم هل سنلقيه في برق أول مرثية
قد تحط على سمعنا؟
(أصوات، ٢٦)

وهذه معضلة أمة فقدت ما يميزها من خصائص. هذه الأمة التي تبدو وكأن ليس لها وجود، «اننا ننتمي ربما للذي ليس يشبهنا / ليس نشبه هذا ولا ذا» (أصوات، ٢٧). هذه الأسئلة حول الهوية ليست فلسفية كليا، فالهموم الثقافية والاجتماعية والسياسية تلح بقوة ولا تسمح بترف التأمل الفلسفي.

ويعتبر عبد الودود سيف واحدا من عدد من الشعراء

اليمنيين الذين قبلوا مغامرة التجريب بكتابة التفعيلة بالإضافة إلى القصيدة النثرية في بيئة تسودها الصيغ الشعرية المحافظة. وفي هذا لم يكن أمامه إلا أن يواجه هجمات قوية من أولئك الذين طبقا لما يقوله المقالح يعتبرون الشاعر الحداثي زنديقا في دينه ولغته (فاضل، ٣٤٩). والهجمات على جهود التحديث منتشرة في شبه الجزيرة العربية. وتتفاوت الردود عليهم، مع وجود قاسم مشترك لدى الجميع وهو أنه لا يمكن ببساطة لأحد أن يتحمل النتائج، التي قد تكون خطيرة أحيانا، وتهدد كلا من الأشخاص أنفسهم ومصدر رزقهم. ولكن الضغط السياسي لم يكن الدافع الوحيد وراء مثل هذه الوضع، بل أن التراث الثقافي الذي يحمله كل شاعر كان قوة تدفع مشروع التحديث بالإضافة إلى الحاجة الملحة للوصول إلى جمهور قراء الشعر. وهكذا فإن قضايا التبعثر السياسي وتأثيرها على الهوية التي رأيناها في الشاعرين اليمنيين توجد تقريبا في كل مكان في بلدان شبه الجزيرة العربية، غير أن الردود على تلك القضايا ليست متشابهة أبدا.

ويعتبر علي الدميني أحد شعراء الحركة البارزين، وهو من المنطقة الجنوبية الغربية، وهي منطقة مشابهة في طبيعتها الجغرافية لليمن. وانتقل الدميني في الستينيات إلى المنطقة الشرقية، حيث يتم إنتاج النفط، ليجد نفسه بعد ذلك محاصرا بالهموم والتي لا تختلف عن تلك التي تظهر في شعر عبد الودود سيف في اليمن:

سيدي

سيدي المتخفي بذيل القميص

هل ستخجل أنك أصغر من كل هذي الجراح

أم ستضحك في السر

حين يضمك صدقك

بين الرطوبة في السقف

والوحدة الأبدية في الليل

بين دراهم من يملك الأرض

أو يتسلى ببيعك صوت الريح

حين يجهدك الناس

أو يجهد الناس أمري

أتلمس صدري أفتشه

هل تبقى به نورس أخضر

وبلاد صغيرة

أترى حطت الطير فيه بكارتها بعد؟

أم ضرب البدو فيه الخيام؟

(رياح المواقف، ٥١)

وخلف هذا التكتم والألم تكمن جرأة قرار الشاعر لجلب التوتر إلى بيت الشعر. انه «متهم بالعصافير / واللغة النازفة» (رياح، ٥٠).

وفي نفس الوقت فإن مغامرة الشاعر إلى الحداثة ليست تمرينا على الماسوشية، بل تقبل للمسؤولية. وهو واعٍ بأن هناك «شارع يحتمي بك في حمأة الشمس / والريح تلجأ نحو ذراعيك» (رياح، ٥٠). ولهذا يصبح الأمر في غاية الأهمية لديه أن يجد لغة تستطيع الوصول إلى تلك الحقيقة الطبيعية الانسانية بدون أن يضحي بسعيه إلى التحديث. ومن أحد الخيارات هنا أن تخلق قصيدة تحتوي على عناصر الثقافة المحلية من خلال لجوئه إلى الفلكلور والتراث المشترك. فقصيدة الدميني التي اقتبس منها المقطع السابق تحمل على سبيل المثال عنوان « يسألونك عن الساعة»، وهو عنوان مستمد من القرآن الكريم يشير إلى يوم القيامة. وبالنسبة للشاعر فهي تعتبر ساعة تحمل آثارا مختلفة ولكن «التغيير» و«الحقيقة» تبدوان بارزتين. وللشاعر مهمة قيادية، ولهذا السبب يُسأل عن الوقت. أن حقيقة أن الزمن ليس زمنا دينيا تظهر في نهاية القصيدة حيث يشير المتكلم إلى نفسه بأنه لم يفقد الطريق ولكنه لم يجد الطريق الصحيح بعد وهذه معضلة حقيقية حديثة.

وهناك استراتيجية أخرى للتعامل مع مثل هذه الحالة تتمثل في استخدام الفلكلور، وهذا يتم باستخدام تعبيرات من اللهجة العامية، وكذلك بحقن النص بنماذج من الشعر الشفهي، أو بمجرد استدعاء حياة البداوة الرعوية في بيوت الصحراء. ونجد هذه الاستراتيجيات في شعر الدميني وعدة شعراء آخرين في السبعينيات والثمانينيات في المملكة العربية السعودية ودول الخليج (على الرغم من أنه يبدو قد اختفى من قصيدة النثر الحديثة المدينية في التسعينيات). ومن بين الشعراء الذين يستعملون هذه الاستراتيجية الكاتب البحريني علي الشرقاوي والشاعرة الكويتية سعدية مفرح والكاتب العماني سيف الرحبي. ويتميز الشرقاوي بشهرته كشاعر

ضليع في كل من العربية الفصحى واللهجة البحرينية. وهو بارع في الحالين، ولعله أبرع في اللهجة المحلية، وفيهما يستخدم كثيرا التراث الشفوي الذي يعرفه الجميع، وعلى الاخص الاميين من المستمعين. وتمتد حداثته أحيانا في بعض الأوقات إلى قصائد مرهفة وحيدة الصورة كما في «الصحراء».

تسن القوانين للبحر
تسحب زرقته
وتلوثه بالحصى المشترك
رمال
تعد الشباك
لتصطاد ماء السمك
(مائدة القرمز، ١٠٧)

وما يزال ظهور مثل هذه الشطحات في الحداثة، محددا دائما بتركيز دقيق إلى الإيقاع التقليدي وإدراج العبارات العامية والتي أصبح العديد منها أغاني شعبية في منطقة الخليج العربي.

وتعتبر الحداثة الوصفية من الميزات البارزة في أعمال الكويتية سعدية مفرح وخاصة في إصداراتها المبكرة. ومن قصائدها في مجموعتها الأولى « اعترافات امرأة بدوية». وهو نص ركز كليا على تراث مشترك بين الشاعرة وجزء كبير من العامة في مجتمعها. حيث تعلق الاعتراف بإحساس الشاعر بالانشقاق ما بين الحداثة المدنية التي ولدت بها وبين ثقافتها البدوية التي لا تستطيع إنكارها كجزء من ماضيها. و عندما «تعج بصدري رياح التغيير» تقول بأنها تتذكر الخيمة البدوية «والبيت المصنوع من الشعر» كان هو أخر الحالمين،(٣٣) وتفاصيل مثل هذا البيت جميعها متعلقة بالجسد «في لون عيني لونه / تمتد أوتاره ضاربة في ثنايا الفؤاد ساخرة»(٣٣). وفي مثل هذه اللحظات من التعريف تشتاق إلى رائحة لم تزل / رغم كل عطور التحضر / لاصقة بخلايا ثيابي»(٣٤).

وبعد عقد واحد يظهر عمل سعدية مفرح الجديد ليبتعد عن هذه الذكريات الشديدة الألم بشكل جوهري وموضوعي. وبرعت في شكل القصيدة النثرية الذي تبنته لتوضح أمور الحداثة والمدنية، عن طريق سلسلة من الاستعارات المعقدة والتي تشابهت مع ما كتبه الكاتب سابقا. وإلى الآن، فليس من الصعب الإحساس بالاهتمام القديم في قصيدة قصيرة مثل الفورلورينس (في مجموعة مجرد مرآة مستلقية، ١٩٩٩). وهنا تتجلى حالة تناقض: فالفراغ وترك البيوت والشوارع القديمة والتي ينبغي أن تكون مكتظة، تجبران الشاعر إلى اللجوء إلى الصحراء العميقة الواسعة: «يا لوحشتها في فضاء المدن التي تعرض وتطول شوارعها بسرعة / والطائرات التي تطير على بعد منخفض» (٣٤).

وبتسليط الضوء على مشهد مماثل، ولكن أكثر مباشرة إلى الصحراء، يخاطب الشاعر العماني سيف الرحبي الربع الخالي المجاور، رهبة الصحاري الأكثر توسعا وإلهاما في بلاد العرب:

«نحدق في ظلامك الغزير
نستجدي هداياك الغامضة
أشلاءك المبعثرة في تخوم بعيدة
كانت مأوى لشريد
وحكمة لضلال محتشد بوعوله.
(يد في آخر العالم ٩).

ولم تمنع تجارب الرحبي الحيوية في الشعر، والتي وضعته منذ البداية على الطريق نحو قصيدة النثر، من إطلاق النقد على الحداثة سواء في شعره أو في المقالات التي كان يكتبها كمحرر للمجلة العمانية الأولى «نزوى». وفي قصيدة من مجموعته الحديثة ينظر باتجاه البيت فقط ليجد الناس الذين ينتمي إليهم، الذين هجروا جمل الصحراء، وقد أصبح مباعا بصورة عمياء لـ«جمل التقنية» لأن هذا أصبح مشهوراً جداً في الأسواق الاستهلاكية. إن إحباط التقنية هذا هو الحافز وراء البحث عن مأوى في الصحراء. ولكن الشاعر غير ثابت في بحثه. ففي إحدى مقالاته ينظر إلى الربع الخالي ويراه «تغير من منطقة جغرافية محدودة إلى مجتمع رمزي ينشر الوحشية والفراغ والخسارة والتي لم يجد الجيل الجديد ملجأ منها سوى باللغة» (حوار الأمكنة والوجوه، ٣٤). واستياء الشاعر من الثقافة الغربية وتوثيقه لفشل العقل المثقف كدليل على عجز الثقافة، يجعله ليس بعيدا من التذبذب الذي أعلنه نظيره السعودي الدميني بيد أنه لم يفقد الطريق وبيد أنه لم يجد الطريق الصحيح بعد.

وتدخل هذه المعضلات الفكرية اتجاهاً آخر في حالة

الشاعرات النساء والتي ترى بأنها انغمست في أنوثتها ضمن مجتمع يفرض قيوداً صارمة من السلوك والتعبير للأنثى. والأمثلة على هذه الحالة كثيرة في بلاد العرب الحديثة: مثل أشجان الهندي من المملكة العربية السعودية وميسون صقر من دولة الإمارات العربية وحمدة خميس من البحرين وسعدية مفرح من الكويت. والذين أشرت إليهم هم فقط أربعة أمثلة من بين العديد من الأسماء التي يمكن إدراجها في هذا السياق.

وفي قصيدة «جريان في مادة الجسد، ١٩٩٢» في مجموعة تحمل العنوان نفسه تنظم ميسون صقر احتجاجا جريئا ضد البيئة الاجتماعية التي بالكاد تتحمل الحرية النسائية. وتجيء ذروة القصيدة في النص تجاه النهاية. سلسلة من التناقضات تساهم في إضفاء الفرح الجمالي عند قراءة هذا النص.

نصف جسمي مشلول في الحركة
وساكن نصفه الآخر
لا يحلم سوى بالنصف المطفأة فيه دائما
وساوس الانتحار
أشعلت حريقا في غرفتي
علني أنقذ أمومة تسيل
علني أحرق وطنا من الورق المقوى
وأسقط محترقة – فاحمة
النار حميمة بي
شغوفة بلسعها لأناي

والإشارة المتناقضة إلى النار الحميمة تشبه على حد السواء الصحراء العميقة في قصيدة الشاعرة الكويتية سعدية مفرح. وتشكل كل من النار والصحراء حصنا ومأوى كما وضعها الشاعر العماني سيف الرحبي ضد الأعمال الوحشية للسيطرة الاجتماعية المفرطة.

ومن ناحية أخرى فإن هذه الصورة تحمل أهمية لا يمكن للترجمة توضيحها. وإن النتيجة الأكثر وضوحا أن البلاد هشة ولكن وجود الورقة في الأصول العربية يفتح فضاء للكتابة كمخرج للكبت المحلي وهي موجة مشابهة للتي وجدت في شعر سيف الرحبي.

إن البلاد الورقية في قصيدة صقر والبلاد الصغيرة في قصائد الدميني وخيمة الصحراء في أعمال مفرح كلاهما اختلافات لاستمرارية الأمل والأوهام. ويبدو واضحا جدا أنهم كلهم متعلقون ببيت الشعر. وأن الشعر أو الكتابة أو الأدب عموما استمر هكذا في العديد من الثقافات المختلفة. وهو يشكل المدن الخام التي نعتقد ونموت فيها. كما وضعها أودين في مرثيته المشهورة على بيتس. والاختلاف يظهر في الشكل المعين الذي تنتهجه كل ثقافة أو عمل فردي في تنويع التعبيرات والصور والاستعارات..الخ والتي يصاغ فيها.

ومن شعراء الحداثة البارزين في المملكة العربية السعودية محمد الثبيتي، حيث يضع صورة رائعة للمأوى الفني في قصيدته «تغريبات القوافل والمطر». وتظهر الوطن وكأنها شراب قدم إلى مجموعة من المسافرين البدو الذين توقفوا للراحة. وحتى تكتمل هذه الراحة فلابد من صوت الربابة وهي الآلة الوترية المستخدمة من قبل بدو العرب بالدرجة الأولى في خيمهم في الصحراء. ويسأل عراف العشيرة أن يتنبأ حول مستقبل هذه المجموعة وهم يحاولون إيجاد طريقهم في الصحراء اللامتناهية. وهذا العراف يمثل الشاعر نفسه كما هو واضح للقارئ.

أدر مهجة الصبح
صب لنا وطنا في الكؤوس
يدير الرؤوس
وزدنا من الشاذلية حتى تفيء السحابة
أدر مهجة الصبح
واسفح على قلل القوم قهوتك المرة المستطابة.
(التضاريسي، ٥٠– ٥١)

إن صورة صب الوطن في كأس تعود بنا إلى كأس كاتيس المشهور والذي هو «مملوء بالجنوب الدافئ». غير أنه يختلف عنه اختلافا واحدا كبيرا حيث أن الشاعر العربي يريد أن يشرب الشراب ليفيق بدلا من أن يكون أداة تخدير له. وعموما فإن الشراب هو القهوة «على الرغم من أن الحجة عكس ذلك إذ أن كلمة القهوة في العربية يقال بأن أصلها أوروبي وهي تعني الخمر سابقا».

هاديا سعيد

تفتح سرداب الحكاية

مي التلمساني★

أكثر ما يدهشني في رواية بستان أحمر لهاديا سعيد (دار الآداب، بيروت، ٢٠٠٢)، أمران: الأول انها تفضي الى متاهة رائعة لا يرغب القارئ في الخروج منها. تتخذ هذه المتاهة أشكالا متنوعة، قد تكون متاهة التصنيف النوعي: فهي رواية منفى لكنها ليست فحسب رواية منفى، وهي رواية بوليسية لكنها تستعير من الحبكة البوليسية هيكلها فقط (جريمة وتحقيق لا يفضيان لمعرفة الجاني)، وهي رواية اجتماعية تلتزم القضايا الكبرى لكنها في الوقت نفسه تفتت هذه القضايا الى شظايا متناثرة يصعب معها أن نحدد موقفا أيديولوجيا أو عقائديا ثابتا (وهذا في ذاته من حسنات النص).

وقد تكون متاهة اللغة التي يبدو وكأنها تتوالد من نفسها: فعبر جذر واحد هو «الشق» تنسج الكتابة نصا متوترا يكاد ينشق على نفسه كما «يشتق الفرس في عدوه، يمينا وشمالا»، وما هي إلا حيلة قصصية تساعد على بناء الفصول وخلق رابط لغوي بينها لا يقوم على تسلسل زمني خطي ولا ينبني على وحدة مكانية ثابتة. الشق هنا ايجابي- عكس ما يتوقعه القارئ- لأنه يمنح الكاتبة فرصة التجريب وفرصة خلق وحدة فنية لغوية للنص، حيث قامت بعنونة الفصول وفقا لمشتقات مفردة واحدة تستخدمها في ١٨ فصلا من فصول الرواية.

الأمر الثاني المدهش في «بستان أحمر» هو في ظني كونها تعود بالأدب العربي الى جذوره الضاربة في تاريخ الشعر الشفاهي ليس باعادة انتاج الشعرية الشفاهية القديمة، بل باستلهام وظيفتها الاسطورية باعتبارها شكلا لا يهدف فقط للتواصل والتوصيل (النسق اللغوي في تعريف البنيويين يقوم بوظيفة توصيلية بالاساس، وانما يهدف الى خلق منتج سحري أقرب الى الطلسم: الشخصيات في «بستان أحمر» تقول، وقولها لا يفضي بالضرورة الى معنى واضح وثابت ومفهوم، لان القول/ الكلام في ذاته يدرأ الشر ويستعيد الزمن الداخلي الكوني ويلقي جسورا مع اللانهاية. باختصار، الشعرية الشفاهية في هذا النص تفتح بابها على الاسطورة (مرة أخرى بمعناها الايجابي القديم، لا بمعناها الحداثي الأخلاقي)، وتغلق الباب في وجه التاريخ (أعرف! سيقال العكس حتما حيث تشير الرواية في غير موضع الى أحداث تاريخية هامة، ولكن لننتظر ونرى!).

... إذن هناك تلك المتاهة الاستعارية. كما أن هناك الكتابة الشفاهية- رغم تناقض الكلمتين الظاهر- بسحرها الخاص، وبينهما يقع النص. بينهما يذهب النص «يمينا وشمالا» لكنه أبدا لا يترك القصد. يضع نصب عينيه (إذا استعرنا صفة الأنسنة وألصقناها بالنص لنبث فيه الحياة) قصدا فنيا بالدرجة الأولى، قصد الكتابة بوصفها بئر الكلام وسرداب الحكايات.

متاهة في البستان

تحكي هاديا سعيد حكاية شقيقين عراقيين، أمين وسليم مصباح، الأول مناضل وطني حالم، والثاني لا وطن له سوى مصلحته الشخصية. يُقتل سليم وتحوم الشبهات حول أمين وحول ريم العنتر زوجة سليم لكن موته يظل لغزا حتى النهاية. يلجأ أمين- كما تلجأ ريم- إلى انجلترا ويجمع بينهما احتياجهما لتوركان، الطبيبة النفسية لرعاية ضحايا التعذيب في لندن. يبوحان لتوركان على مدار الرواية بشظايا من ماضيهما الذي يقود أمين من العراق الى لبنان ومنها الى المغرب ثم الى انجلترا ويقود ريم من لبنان الى العراق ومنها الى المغرب ثم الى انجلترا. تحاول توركان- كما يحاول الراوي وكما تحاول الكاتبة- ان تلملم خيوط الحكاية لتفهم حقيقة ما حدث. لكن الحكاية التي نلهث وراءها بشغف القارئ المعتاد، لا تمنح نفسها بيسر اذ علينا أن نصنعها في الوقت نفسه الذي

★ كاتبة من مصر تقيم في كندا

نقرأها فيه، وتطالبنا الكاتبة بمهارة ان نشحذ حسنا البوليسي البسيط لنجمع المعلومات ونرتبها ونصنفها ونضعها في سياق منطقي، لا لنتعرف على قاتل سليم، فهذا أمر ثانوي، ولكن لنتعرف على شخصيات الرواية الرئيسية، أمين وريم وتوركان.
البطل الرئيسي في تلك المتاهة المعرفية هو «السؤال». تقول هاديا سعيد في حوار أجرته معها جريدة «السفير»: «أنا صادقة تماما عندما أطرح الاسئلة، لكني لن أكون صادقة عندما أجيب عنها او عن بعضها». وتقول: «يسعدني أن تنجح العقدة البوليسية في طرح الاحتمالات والافتراضات».
قد تؤكد الرواية بعض الوقائع المبدئية مثل رحيل الشخصيات عبر المكان وعبر الزمان من منفى الى منفى، ومثل تحقيق الجهات الانجليزية مع أمين ومع ريم لمعرفة مدى تورطهما في مقتل سليم، لكن السؤال الأول يظل مطروحا ويشكل علامة استفهام مركزية، تيها نفسيا وفكريا يقض مضجع الشخصيات ويحدد مصيرها. تسبق أداة الاستفهام «هل» سؤال (أو أسئلة) الرواية الكثيرة، و«هل» تحتمل اجابتهن: نعم أو لا، لكن تختار دائما ان تجيب عن سؤال «هل» بـ«لا أدري!» أو بـ«ربما». مثلا: «هل تكذب ريم؟» الرواية تجيب: لا أدري! لأنها تدعو القارئ للاقتناع بالاحتمالين معا: نعم ريم كاذبة من وجهة نظر أمين، ولا، ريم ليست كاذبة من وجهة نظرها الشخصية. بل هي شخصية معطوبة بحاجة للمساعدة وللبوح من وجهة نظر توركان. أما الراوي العليم فيقول: «هذه هي ريم العنتر. عرفها سليم، وعرفها أمين، وعرفتها توركان، وجيرانها وزميلاتها وزملاؤها في المراكز الخيرية التي عملت بها، ولم يعرفها أحد. ما استطاع أحد أن يلحظ حركة أو ظل ذلك الثعبان الذي يتولى داخلها والذي كانت تضبط ايقاعه مثل لحن خفي لا ينطلق إلا داخل أذنيها».(ص١٠٧)
يرتبط السؤال بالشخصيات الثلاث الرئيسية ويمنحها بعدا انسانيا خاصا يؤكد انشقاقها وتصدعها وبالتالي خصوصيتها الروائية، في مقابل الشخصيات الثانوية مثل أمل كيخاني (صديقة أمين) ومليكة المغربية (صديقة ريم) وسليم نفسه ذلك الحاضر/ الغائب، إذ تبدو تلك الشخصيات وكأنما تمتلك يقينا ما، وكأنما تحمل قدرة خاصة على خلق الاجابة وتصديقها: أمل ومليكة تناضلان وتصدقان أهمية وقيمة النضال، فيما يظل أمين مترددا رغم انخراطه في العمل السياسي ويظل أيضا ذلك «الخائن» بالضرورة لأنه أخو سليم، على الأقل من وجهة نظر رفاقه. يحلق أمين في عالم مثالي وتغوص قدما سليم في أرض الواقع. لذا يبدو أمين رجل السؤال الوجودي، فيما يبدو سليم رجل الاجابات القاطعة والحلول العملية.
عندما يدخل أمين متاهة السؤال لا يسعى في الحقيقة للخروج منها، على العكس من البطل اليوناني القديم الذي يدخل المتاهة بقصد القتل (قتل المينوتور المتوحش وقتل الشك الأزلي). يدخل أمين متاهة السؤال ويستقر فيها هربا من لقاء الوحش، هربا من الحقائق المؤلمة والاجابات الباترة، هربا من موت محقق أو من جريمة لا يريد أن يلطخ يديه بها، فجحيم المتاهة خير من جنة المعرفة.
لذلك، يبدو وكأن ثمة تناقضا بين صيغة التحقيق والاعتراف الشكلية التي تقوم عليها الرواية وبين عمليات الهروب المتكررة التي تشكل المضمون الرئيسي للعمل: الهروب بصيغة السؤال، الرد على سؤال التحقيق البارد بسؤال الوجود المقلق. ففيما يسعى التحقيق للمعرفة ويدعو للبوح والاعتراف، يرفض السؤال الوجودي الاجابات القاطعة (الزائفة بالضرورة) وتدخل الشخصيات متاهة الحياة التي تقودها من بلد إلى بلد، ومن ذاكرة الى ذاكرة ومن تشقق الى تشقق، داخل الوطن وخارجه، داخل التاريخ العام وخارجه. هكذا يتساءل الراوي: «هل في استطاعته أن يضيف بعد سنوات طويلة قادمة أسبابا أخرى دفعته للابتعاد؟ للسفر؟ للهروب؟ للهجرة؟ للمنفى؟»(ص٦٨) ويقول النص في موضع آخر مشيرا لأمين: «يجب أن يعترف، ان في ذلك ما كان يريحه رغم انزعاجه، فقد ظل مقتنعا، أو هكذا كان يظن، أن كل ما فعله وأقدم عليه كان اختياره الحر منذ أن غادر بغداد في حزيران ١٩٦٨. رفض تأثير ربيع ٦٨ الفرنسي، ورفض آثار نكسة ٦٧ العربية واعتقد دوما أن له أسبابه الخاصة المميزة، المتفردة التي تبعده عن العالم وعن القطيع. لكنه ظل لا يكتمل إلا بوجودهم حوله. هل لأنه كان اختفى طويلا حتى كاد يلامس هذا النقصان؟».(ص٥٢)
هكذا تصلح تيمات الرواية (النضال، الهوية، المنفى، الحب، الرغبة، الكذب، القتل، الاغتصاب، البحث عن دور... الخ) لرسم مسارات للقارئ يتعرف من خلالها على أسئلة النص الاجتماعية والفلسفية لكن نفس تلك التيمات المتداخلة تتضافر لتصنع بستانا من المتاهات الصغيرة تنغلق كل شخصية على نفسها داخل احدى المتاهات هربا من واقع مر ومن قلق ممض يفضي من حيرة الى حيرة، ومن سؤال الى سؤال.

رواية شفاهية

كما يحاول الفن السينمائي الجمع بين الصوت والصورة لمحاكاة الواقع، تحاول رواية «بستان أحمر» الجمع بين الكتابة والكلام (الصوت، الشفاهية) لمحاكاة الوعي النفسي للشخصيات. يستعير النص ضمائر المتكلم والمخاطب والغائب التي تتعامل بها الشخصيات مع نفسها بالتناوب، للتعبير عن ذلك الوعي القلق الذي تواجه به الذات نفسها والعالم الخارجي. فأمين يشير لنفسه بضمير الغائب أحيانا ويستخدم ضمير المخاطب لمناجاة نفسه، فضلا عن تعبيره بضمير المتكلم بصيغة المونولوج الداخلي او

الاعتراف. تفترض الأنا وجود «أنت ونحن» ويفترض «هو» وجودنا «أنا وأنت». ضمير المخاطب ليس دائما مؤشرا على الآخر المنفصل عنا، بل أحياناً الى ذلك الآخر بأنفسنا: بداخلنا تعتمل الأنا والنفس.

تستخدم هاديا سعيد بحذق لعبة الضمائر لخلط الخطابات ومحو المسافة والتأكيد على الانشقاق بمعنى التصدع وبمعنى التناسل والتناسخ، ولازالة الفواصل بين الأزمنة، حيث تنبت الذاكرة من الحاضر لتعيد خلقه من جديد لا لتؤكد على واقع ماض، وحيث تستمر المواجهة دائما مع النفس بوصفها آخر داخلي، ومع العالم بوصفه أنا وهم في آن واحد.

نجد أنفسنا داخل هذا العالم الشفاهي منذ صفحات الرواية الأولى: فعبر رسالتين موجهتين لتوركان من قبل أمين وريم- عبر رسالتين مدونتين ومقروءتين- نتعرف على «صوت» الشخصيات، على «نبرة» اليأس وهاجس الأفكار الملحة. ثم يأتي الفصل الثاني ليؤكد «حوارية» الرواية فيبدأ هكذا، على لسان أمين: «توركان. لا تصدقي إلا ربع الكلام الذي تقوله لك. لم أكن أعرف أنها تعرفك، وإلا لكنت تصرفت... اللئيمة. التي قتلته ولم يكن أكثر من لحمة طرية..».(ص١٩)

ثم تتخذ الرواية شكل الاعتراف من خلال جلسات العلاج النفسي وشكل التحقيق البوليسي أيضا، ولغة الاعتراف أكثر توترا وشعرية، بينما تبدو لغة المحقق جامدة جافة. فيما بين الاعتراف والتحقيق، تقف لغة الراوي العليم موقفا وسطا، إذ يفترض قارئا ومستمعا في الوقت ذاته، حين يقول على سبيل المثال لا الحصر: «رآه... يا إلهي، كيف يصدق أن هذا الشقيق الذي كان يحبه ويكرهه وينفر منه ويبحث عنه ويهرب منه ويغني معه ويشتمه وينتظره ويلاحقه ويرفضه، قد اصبح في الغياب؟ يستدعيه ويقربه بعد موته وكأنه أصبح أمين آخر، أو ان سليم أصبح سليم آخر. صار الآن حقيقة بعد أن كان كذبة ناقصة. صار أخا، لا يستطيع إلا أن يبكيه ويناجيه». (ص١٣٥- ١٣٦) لا يخفى على القارئ تراوح السرد بين المونولوج الداخلي وبين صوت الراوي/ الشاهد الذي يعيد بدوره انتاج الأصوات الأخرى (يغني معه، يشتمه، يناجيه، كلها أفعال تحيل لصوت وتراكيبه الحديث أو الكلام (مترادفات متلاحقة، صيغ استفهام أو تعجب جمل قصيرة متوترة أقرب للهذيان، إلخ). وحين يتكلم الراوي عن أول زيارة يقوم بها أمين للمؤسسة الطبية، لا يفوته الاشارة مرة أخرى لحضور الصوت ودلالته واستخدام الترادف والتكرار لتوكيد الشفاهة الشعرية: «كان غريبا أول مرة، منكمشا، يهرب من أصوات تلاحقه، لهجات. لهجات، أسوأها وأزعجها العربية (...) أول مرة، كان مثل جريدة: مطويا».(ص٢٦)

الغريب في الأمر، أن شفاهة الكتابة تحيل الى عجز الشخصيات عن التعبير، تماما كما أن الثرثرة تغرق المعنى في بحر من الكلمات. فعلى الرغم من وفرة المونولوج الداخلي، يظل تعبير الشخصيات عن مكنون نفسها تعبيرا قاصرا يحتاج الى تنظيم ومن بعد التنظيم الى تفسير. مرة أخرى ندخل كقراء متاهة اللغة ونبحث في العتمة عن ظل ولو باهت لمعنى الوجود، معنى اللقاء، معنى الوطن. مرة أخرى، نعتقد أن تلك الأقنعة تتلبس اللغة نفسها لتحول الكلام الى مسرحية، الى تمثيلية أبطالها كلمات وفقرات وصفحات وشخصيات تبحث عن دور. المتاهة هنا هي القاموس، هي معجم اللهجات واللغات التي مهما بلغ ثراؤها ومهما كانت دقتها لا تستطيع ترجمة الأفكار.

هل لذلك كله علاقة بفكرة الهوية الملازمة للكتابة وللرواية العربية الحديثة؟ ثمة علاقات تنشأ في بستان أحمر بين المشرق والمغرب العربيين، بين الشرق العربي والغرب الأوروبي، بين النضال الاشتراكي والنفعية الرأسمالية، بين النظام الحزبي والنظام الحاكم.. كل علاقات النص يمكننا ارجاعها بشكل أو بآخر لسؤال الهوية الذي هو سؤال الذات المحدثة في عالمنا اليوم. وكل الهويات التي تتصارع في النص تقف في مهب رياح التاريخ، يسهل الجمع بينها والتحرك من احداها لنقيضها وفق الحاجة. حتى هوية النص ذاته كنص عربي (أي مكتوب بالعربية) لا تصمد أمام التصنيف وتلك ميزة أخرى لرواية «بستان أحمر»، إذ تتمرد على الشرط الجغرافي القومي الذي ظل صالحا لتصنيف الأدب عقودا طويلة، باختراقها حدود المكان والزمان وبانفتاحها على أفق الأسئلة ولغة الكلام الأقرب للهذيان التي تتشابه كأنساق فيما وراء الاختلافات اللسانية.

نجد تلك الكتابة الشفاهية في أعمال إلياس خوري (باب الشمس مثلا) ورشيد الضعيف (عزيزي السيد كاواباتا وليرننغ انغلسن) وهدى بركات (حجر الضحك) لكنها في رواية هاديا سعيد تصبح مضمونا في ذاتها وكأنما رغبت الكاتبة في محو الحدود بين الكتابة والكلام بين التدوين وفناء الصوت، وبين الوطن والمنفى اللذين يصبحان معا «العالم»، تماما كما يصبح الكتابة والكلام معا «الرواية». هل يذكرنا ذلك بمنشأ الاسطورة، حين كانت شكلا متغيرا يتحدى الثبات ويتحدى التدوين؟ هل يذكرنا بفاعلية الشعر القديم حين كان الالقاء والانصات جزءا لا يتجزأ من عملية الخلق الابداعي؟ أعتقد ذلك، وأظن أن شكل الكتابة الذي اتبعته هاديا سعيد في روايتها الجميلة لا يسمح لنا فقط بالغوص داخل الذات (التي هي أنا وأنت، أنا ونفسي، أنا وهم، أنا ونحن) وإنما أيضا بنبذ التوقعات المسبقة والتصنيفات السهلة والأحكام الأخلاقية. تقول في معرض النص: «التواريخ وجدت لتحدد خرائط الهذيان».(ص٢٥٣) وفي ظني انها كتبت تلك الرواية بقصد زعزعة أفكارنا عن التاريخ ووضع خريطة جديدة للمتاهة التي نسميها ذاكرة.

المرأة العربية

بين تهميش الذات والآخر

فاطمة الشيدي★

حينما يبدأ الحديث عن المرأة ، فنحن محاصرون بدائرة المسكوت عنه جبراً أو اختياراً وحينما نضع صورتها في الأنساق الاجتماعية العربية تحت المجهر فنحن نسلط الضوء على بقعة ملغمة في العقل العربي، فالمرأة هي الوجع الذي لا براء منه ولا شفاء، بل ولا تعيين حقيقي للعلة وموطنها،إنها الشق المغيب قصراً أو بدون نية مسبقة، الشطر المهمش عن وعي أو عن عدمه من قبل الآخر أو من قبل الذات.

فمن أين يأتي هذا الوجع ؟؟ وإلى أين يمتد ؟ صورة غير مكتملة الأطر، غير واضحة المعالم، غير أن الأحكام المعتمة والمؤطرة والمحددة سلفاً أكثر قابلية للتطبيق، وأكثر حضوراً واحتراما في الذاكرة العربية.

المرأة التفاحة المشتهاة، والملعونة في ذات الآن ، وهي في الصورة المقابلة الأم الملاك وجميع مكملات الصورة الأسرية الابنة والأخت والخالات والعمات... الخ، وفي حين تمثل الأم صورة الملاك، تمثل المرأة التفاحة الشق الإنساني الدوني من الشهوات والغرائز وتمثل الشيطان بخبثه وتربصه للبشر لإغوائهم.

ولعل صور الأنثى حاضرة متداخلة في الذهنية العربية متباينة في درجة الحضور فلكل وجعه، ولكل سطوة واهتمام، ولكن تلك الصور لا تخلو من الخربشات.

إن صورة المرأة ليست نقية تماماً على صفحة الماء الذكوري، فهي بصورة كلية ذات تعتيم سلطوي مقصود ثقافياً واجتماعياً وسياسيا. صورة مطفأة ومؤطرة بحجم مسؤوليات وتبعيات كبيرة في مستواها الأدائي، قليلة في المستوى الإمتناني – إلا على صعيد البنوة في شكل مثالي ربما – خاضعة في مجملها للاستهلاك الجسدي الآلي لها بدون حتى محاولة الوصول بها إلى مستوى معرفي معين، بل إن زيادة الجهل الأنثوي يحقق المزيد من الامتهان الروحي والجسدي والفكري لها والمزيد من التسلط الإنساني، يشكل يقربها كمخلوق راقي الهمة والفكر إلى مستوى الحيونة أو العبودية.

فهي من منطلق هذه الصورة العورة التي يجب إخفاؤها وإخماد ثورتها الفكرية والروحية والجسدية، فهي العقل الناقص والفكر المثقوب، وكل ما تأتيه ناقص بعيد جداً عن الكمال، وكل فعل يصدر عنها محكوم مسبقا بهذا البعد الناقص، فما هي إلا لوحة جسدية للقراءة فقط أي كان مستوى القرب أو التحريم.

وهي كائن تابع بحرفية متناهية، وغير مدرك لتبعيته، ومهمش بالضرورة في أضيق الأطر من قبل الآخر في أكثر الأحايين ومن قبل ذاته في بعضها.

ومما يدعو للأسف أن المرأة في المجتمع العربي محاصرة من الداخل ومن الخارج، محاصرة بذاتها بالنظرة المشوهة التي أهداها إليها الرجل بفعل ذكوري مؤطر بإطار إسلامي مقحم في الفعل الذكوري المخلوق إجتماعيا ، وقدمها لها في باقة ورد جميلة وبطاقة مكتوب عليها بالذهب الذي تعشق ومرصعة بكافة أنواع الجواهر المغرية.

صورة محاطة بسياجات من العتمة والتبعية ومحكومة بالامتثال التام للفعل الذكوري، فجعلت المرأة تحصر دائرة اهتماماتها في الذي قدم لها تلك الصورة وفي تطبيع ذاتها لتكونها ولم تجتهد لتقرأ الفعل الممهورة به تلك الصورة والبطاقة «كوني فقط كما أريدك أنا» بتوقيع ذكوري..

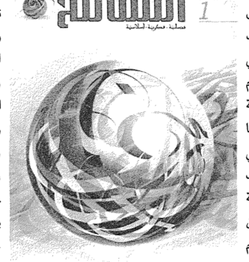
ولقد ساهمت المرأة ولا تزال تساهم في بناء تلك الصورة ونقلها عبر الأجيال وبذلك تزرع تلك التربية في أبنائها مستندة على قانون ذكوري، امرأة تعني إنسانا هامشيا رجلا

★ كاتبة من سلطنة عُمان

يعني إنسانا حقيقيا.
وتمتد تلك الصورة من المؤسسة الأولى وهي الأسرة في كل هيكلة المجتمع وتتخلل بناءاته الاجتماعية والإنسانية وأنساقه الثقافية والفكرية ولبناته العضوية، وتلتحم بالعظم واللحم فيه وتصير نمطاً من أنماط حياته، وجزءاً من تكوينه القيمي.
والمرأة العربية التي لم تعرف لها حقاً، وبالتالي لا تسع له ولا تطلبه (السواد الأعم) وحينما يقع عليها ظلم الرجل تشرع في البحث عن قوارب النجاة وتطلب أن تعلم ما لها وما عليها ولكن كيف يكون ذلك وكل القنوات ذكورية الصنع والمنشأ والمصب ويبقى الحق الديني بمؤسساته الدينية وهناك تتطلب الصريح والواضح من الأحكام الذي لا تجد لها حلاً مادياً لتحقيقها فهي لم تهيئ لذاتها إرثاً ومعرفة أو قوة مادية أو موقفية وبهذا يتهاوى الحكم عليها.
والمرأة محاصرة من الخارج على صعيد الأفراد والمؤسسات فكم من فكر دمر، وكم من عقل شوه، وكم من قلم حوصر لا لعلة إلا لأنثويته أو صفق له وهو يستحق القمع وكل ذلك تشويه مقصود لأنثوية الطرح فقط.
وكم من فكر أتهم بالعقوق والتمرد والنشوز لخروجه على صوت العادي وقانون التبعية والإئتلاف مع المعطيات الذكورية (كن فيكون) والتملص من دائرة السائد إلى حدود الرفض واللائية، والدخول إلى عوالم الشفافية المطلقة والنقاء الروحي بعيداً عن المستنقعات المترسبة في أوصال الروح ومسام العقول المؤطرة للنظرة الدونية للمرأة. المرأة الإنسان بما فيها من لسان وقلب وعقل وروح وجسد، هذه المعطيات التي تدخل الإنسان في دائرة الإنسانية العليا، والوجود الإنساني المحتوم بتكريم الخلق والتكليف.
ولو شاء الخالق الاختلاف البائن بينهما وأن يكون هذا الإنسان (المرأة) عكس إنسانيته أو مغاير للرجل في المكانة والدور لخلقه بشكل مختلف عما هو عليه أو عن خلق الرجل وهيئته بل كل ذلك دليل على مساواة هذا الكائن الإنساني الأنثوي لشقه الذكوري متقاطعاً معه في الفكر والشعور متوازياً معه في الخصائص الفكرية والإنسانية مختلفاً معه في بعض الجوانب النفسية والجسمية، ومن من الخلق تشابه تشابها كليا، فهي قضية إعجاز الخلق الإلهي.
إن قضية المساواة بالطرح السائد قضية أيضا حمقاء وصدرت عن عقول فارغة بل هي تميمة ذكورية دسها الرجل لتتسلى بها المرأة (الناقصة عقلا ودينا) لتتلهى بها كلعبة آمنة في يد طفل، فهل يتساوى الرجال، وهل تتساوى النساء، حتى نطالب بمساواة بينهما.
إنها قضية الاعتراف بذات المرأة الفكرية والشعورية والاحترام لماهية كيانها وأدوارها وشخصيتها وحقوقها، وابتعاد الطرف الذكوري عن تحديد مهام الطرف الآخر وتحجيم مهامه وتأطير مساحاته في العطاء والتفكير والإبداع ونهوض المرأة العربية من رقادها العميق الذي طال قروناً وتستوعب هي قبل كل شيء فكرة قيامتها الأولى، ومن ثم تفرض على الرجل فكرة وجودها إلى جواره لا خلفه، ليبدأ معاً رحلة الإصلاح لإشكالات العلاقة بينهما إصلاحا يبدأ من الداخل لا من الخارج من الفرد قبل المؤسسة لأنهما معاً يشكلان المؤسسة الأولى ويعززان المؤسسات الأخرى.
وعلى المؤسسة الاجتماعية والثقافية العربية أن تبدأ المناشط التوعوية للرجل والمرأة، لتوصل رسالتها للرجل ليدرك أنه والمرأة في كفة ميزان والعلاقة السوية هي عدم رجحان كفة على أخرى.
وتدعو المرأة لصوغ عقلها الثقافي الواعي بعيداً عن سياسة القمع بل لزرع قيم روحية خلقية بصورة عميقة في عقل الرجل والمرأة (الطفل) أي بتكوين قاعدة أساسية للخُلق والقيم التي تكون ناموساً ودستوراً طوال الحياة، وتهدي المرأة الرجل.
(الطفل) الحرية التي تولد الثقافة فيه في ذاته وفي الآخرين، الحرية المسؤولة، المحتكمة إلى قوانين الرب، لا قوانين المجتمع وعاداته البالية.
والتقليل من الأحكام الجاهزة والمحددة سلفا للحكم على الأشياء كي يفتح الرجل في عقله ورأيه كوة للنور بعيداً عن ظلمات العادات والتقاليد والعصور الغابرة لتضئ مساحات تفكيره خاصة فيما له علاقة بالمرأة.
إن المرأة العربية ينبغي عليها أن تعرف وتحدد حقوقها وتحددها سلفاً كما تعرف واجباتها وتتخلص من الكثير من القيم الرنانة مثل المساواة والحرية وتؤمن إنها ذات دور واضح ومؤثر في المجتمع - بخلقها الخاص كامرأة - وهذا حق موجود فلا يطالب به، وتعيد إلى ذهنيتها الصور المشرقة للمرأة في عصور الحضارة الاسلامية وتتمثل الجوانب الجميلة في الحيوات الحاضرة، بعيداً عن الصور المشوهة في هذا الحاضر القلق.
وعليها أن ترفض إلا سياسة الحوار والأخذ بالرأي الأصوب وفق أسس التبرير والمنطقية في العرض والتعليل للمواقف والاختلاف أساساً للإتفاق واختلاف الرأي لا يفسد للود قضية متجاوزة عصور التخلف الفكري هي وشقها الأقرب الرجل، حيث ترسم خطواتها منطلقة من خلفية تاريخية نحو تأسيس حضاري قادم لشقي المجتمع (ذكوري - أنثوي) ليتشكل المجتمع وفق دعائم الجمال والحب والعدل والحرية والسلام.
على المرأة العربية اليوم أن تضيء شمعة تنير الطريق وتضيء العتمة للأجيال القادمة، بعيدا عن تهميش الذات أو تهويش الآخر.........

مرحباً مجلة (التسامح)
الفكريـة الاسلاميـة

عن وزارة الأوقاف والشؤون الدينية صدر العدد الأول من مجلة التسامح الفصلية والمعنية بالدراسات الفكرية الإسلامية. جاءت عناوين دراسات هذا العدد معظمها حول التسامح كمفهوم وكطرح تركز حول دور الخطاب الإسلامي في نشر إيديولوجيا ذات طابع تنويري يتلاءم مع مبادىء الدين الإسلامي الصالح لكل زمان ومكان، عبر اجتهاد كبار الفقهاء والمفكرين الذين سعوا لأن يبسطوا مفهوم ودلالات النص القرآني وتفسيره بما يتلاءم وظروف العصر كما تم طرح العديد من الأمثلة حول مبدأ التسامح ونبذ العنف والأصولية المتطرفة التي عملت على تشويه المفهوم الخالص للعقيدة السمحة والإسفاف بركائزها الأساسية والدور الحقيقي الذي تقوم به في مختلف مجالات الحياة الإنسانية (السياسية والاجتماعية) من إصلاح. إن المنقب في علوم الديانات من خلال ما كتبه اللاهوتيون والمؤرخون سيجد العديد من الصراعات التي خاضتها الطوائف الدينية تركز معظمها حول اختلاف المفاهيم والإصرار على عدم النقاش والمحاورة ، لذا وفي ظل ظروف عصيبة يمر بها العالم العربي والإسلامي كقضية رئيسية ركز عليها الغرب على أنه منبت الإرهاب والعنف والتطرف تاركا ما يحدث في جوانب أخرى من العالم تمارس فيها أبشع الجرائم والإبادة الجماعية للشعوب والطوائف (القضية الفلسطينية نموذجا أمام الإرهاب الصهيوني) ،



لذا ظهرت مجموعة من الدراسات والأبحاث سعت إلى توضيح مفهوم الإسلام للآخر كأيديولوجيا تسعى الى نشر التسامح والتوازن في تعاملها مع الأخر.

ضمت المجلة العديد من الأسماء المهمة والمهتمة في الدراسات الفكرية الإسلامية بالإضافة إلى ترجمات لنفس السياق، ومن بينهم إبراهيم العجلوني ورضوان السيد والباحث والمستشرق الألماني توماس شيفلر وناصر الدين الأسد وعبدالله إبراهيم وإحسان عباس وحسن حنفي ومحمد شاهين.

يرأس تحرير المجلة عبدالرحمن السالمي ومستشار التحرير خليل الشيخ، حيث أثار في افتتاحية العدد أن المجلة حلم تحول إلى واقع مجسد وأمنية خرجت من عالم الأمنيات الى عالم الواقع المشخص الذي نراه ونلمسه ثم نختلف بعد ذلك في قراءته وتفسيره وتحليله.

ي.الناعبي



A Cultural Quarterly in Arabic

Editor - in - Chief:
Saif Al Rahbi

P.O. Box, 855. Postal Code.. 117. Al-Wadi Al-Kabeer.
Sultanate of Oman. Tel.: 601608 Fax.: 694254

الاشـراف الفـني والتنفيذ
خلف بن سعيد العبري

عنوان نزوى على شبكة الانترنت
www.nizwa.com

البريد الالكتروني
nizwa99@omantel.net.om

طبعت بمطابع: **مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والاعلان**
ص.ب : ٩٧٤ مسقط الرمز البريدي ١١٣ سلطنة عمان، البدالة : ٦٠٤٤٧٧ ، فاكس : ٦٩٩٦٤٣
الاعلانات : العمانية للاعلان والعلاقات العامة مباشر : ٦٠٠٤٨٣، ٦٩٩٤٦٧، ص.ب٣٣٠٣ روي الرمز البريدي ١١٢ سلطنة عمان

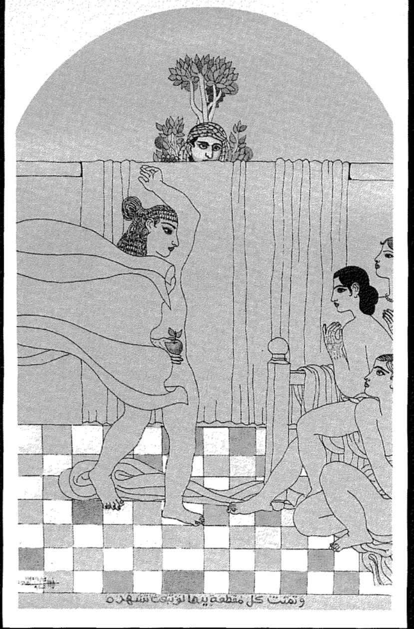
Printers and Publishers : OMAN ESTABLISHMENT FOR PRESS, NEWS, PUBLICATION AND ADVERTISING
P.O. Box, 974. Postal Code.. 113. Muscat. Sultanate of Oman. Tel.: 604477 Fax.: 699643
Advertising: Al-OMANEYA ADVERTISING & PUBLIC RELATIONS Tell.: 600483, 699467, P.O. Box 3303. P.C. 112 Ruwi Sultanate of Oman

إشـــارات

- **المواد المرسلة للمجلة لا ترسل الى أية جهة أخرى للنشر وإلا سنوقف - أسفين - التعامل مع أصحابها.**
- المواد المرسلة تكتب بخط واضح أو تطبع بالآلة الكاتبة. ويفضل إرسالها على قرص مدمج أو بالبريد الالكتروني.
- ترتيب المواد في سياقها المقروء في المجلة على هذا الحال أو غيره خاضع لضرورات فنية وإخراجية.
- نعتذر لعدم الرد على جميع الرسائل الواردة من قبل أصدقائنا الكتاب والفنانين وترسل لمن تقبل موادهم خطابات بتأكيد النشر.
- المواد التي ترد للمجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر وأحيانا تخضع لمقياس زمني طويل نسبيا بسبب فصلية الاصدار.

◆ ◆ ◆

العـــدد الرابع والثلاثون
ابريل ٢٠٠٣م - محرم ١٤٢٤هـ



لوحة للفنان التشكيلي العراقي فيصل لعيبي .

الغلاف الأخير: لوحة للفنانة نعيمة الميمني - سلطنة عُمان.

تنويه

نعتذر للأخوة الكتاب والشعراء عن عدم قدرتنا نشر كل ما يرسل إلينا، ليس بسبب فصليّة المجلة وتحددها الزمني المتباعد، وليس بسبب معايير القيمة التي تحملها المادة، وهي أساس عملنا، وإنما اضافة الى ذلك، التزامنا تجاه كتاب ومواد اتخذت صيغة (التكليف)، والتفاهم المسبق، وهذا السياق نعتقد انه من صُلب أي مجلة تطمح إلى الجدية والتميز.

لكن هذا الالتزام لا يمنعنا من إدراج الكثير من المواد في مجالات شتى، ضمن أعداد المجلة السابقة واللاحقة، كما تعرفون وهناك أيضا مسألة حجم المادة وفي أي حقل معرفي تندرج، إذ ليس في مقدورنا قسر المجلة في ضوء حجم المادة المرسلة.

نعتذر مرة أخرى ونتمنى أن يكون هناك تفاهم مسبق خاصة حول المواد الطويلة كالدراسات مثلاً، إذ أن المتابعات لا تتجاوز الصفحتين الى خمس صفحات.

عدلي رزق الله- عبدالملك
ابن عبدالله الهنائي-
عبدالله الحراصي- مرام
مصري- ارنست رينان-
حسن الشامي- مسلم بن
أحمد الكثيري- سعيد
الغانمي- عمر مهيبل-
شاكر لعيبي- ريلكه- كريم
عبدالسلام- عمر شبانة-
سعد سلمان- صلاح
سرميني- عمر بريكو-
أحمد الويزي- حكيم
ميلود- رياض العبيد-
علي مصباح- يعقوب
المحرقي- علي المقري-
ايمان ابراهيم- عباس
خضر- مياسة دع- ادريس
علوش- كريستوفر ميريل-
محمد المزديوي- حسين
العبري- محمود الريماوي-
جوخة الحارثي- سمير
عبدالفتاح- أحمد بن
محمد- منصور الجهني-
خليفة العبري- شاكر
عبدالحميد- علويّة صبح-
عاطف عواد- ناصر
ونوس- فاليري فيرون-
الطيب ولد العروسي- زهرة
زيراوي- عيسى الشيباني-
هاديا سعيد.

نزوى

NIZWA

مجلة فصلية ثقافية

